AGB
N 91

BAMBERG

N 91

PHILOSOPHIE

DER SCHÖNEN KÜNSTE

ARCHITEKTUR SCULPTUR MALEREI

MUSIK POESIE PROSA.

K. B. GYMNAS: BIBLIOTHEK BAMBERG

VON

ERNST VON LASAULX.

Τὸ ἄριστον δυςεύρετόν τε καὶ δυςεπίκριτον
Apollonius Tyan. Epist. 19.

MÜNCHEN 1860.
LITERARISCH-ARTISTISCHE ANSTALT
DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

SEINER FREUNDIN EMILIE LINDER

ERNST VON LASAULX.

Meine verehrte Freundin! Die nachfolgenden Blätter sind aus Vorlesungen entstanden, die ich seit vierzehn Jahren über Griechische Kunstgeschichte gehalten habe. Ich war darin bemüht vor allem die grossen Künstler selbst sprechen zu lassen, da gewiss die Meister in jeder Kunst ein besseres Urtheil über sie haben als der Laie; wie ja auch geschichtlich die ersten Theorien der Künste von Künstlern selbst ausgegangen sind. Dass ich es dabei an Fleiss nicht habe fehlen lassen, werden mir wol auch andere zugestehen; meiner Liebe zu dem Gegenstande darf ich selbst mich rühmen, und wenn diese die Erkenntnis fördert, hoffen von der Wahrheit nicht allzu ferne geblieben zu sein. Gerne hätte ich mit der Veröffentlichung dieser Studien noch länger zugewartet, um die doppelte Zahl der Jahre zu erreichen, welche der Römische Dichter für dergleichen Schriften empfiehlt; aber ich fühle dass es Zeit sei abzuschliessen, ehe die Jugend des Geistes mir vollends verweht, und die Tage kommen von denen man sagt dass sie uns nicht gefallen. Dass ich gerade Ihnen das Buch

zueigne, werden Sie bei einiger Selbsterforschung natürlich finden. Ich begegnete Ihnen zum erstenmale vor dreissig Jahren in München, in einem schönen Kreise befreundeter Männer und Frauen, von denen seitdem so viele uns verlassen haben, dass die übrig gebliebenen, welche Sie an Ihrem gastlichen Tische um sich versammeln, schon darum einander näher rücken; ich sah Sie darauf einige Jahre später in Florenz wieder, als Sie von Rom kamen und ich dahin ging; der Tod unseres frühreifen Freundes Adam Eberle veranlasste mich dann Ihnen brieflich näher zu treten; und seitdem waren Sie mir und meiner Frau und Tochter in frohen und trüben Tagen eine so liebe und wahre Freundin, dass es mir ein Bedürfnis ist, Ihnen meine Dankbarkeit auch dadurch zu bezeugen, dass ich gerade dieses Buch, dessen Inhalt Ihren eigenen Studien so nahe liegt, und bei dessen Ausarbeitung hier auf der Veste zu Lebenberg ich Ihrer und unserer andern Freunde, der lebenden und der todten, oft gedachte, am liebsten Ihnen darbringe. Lassen Sie uns auch in Zukunft in alter Freundschaft verbunden bleiben.

Geschrieben in dem Baierischen Stüblein auf Schloss Lebenberg in Tyrol
am 25. September 1859.

I.

Über die Kunst und ihre Theile die einzelnen schönen Künste zu philosophiren, ist nur dann möglich, wenn diese selbst im Leben gebildeter Völker vollkommen entwickelt, und ebendadurch für die denkende Betrachtung ein reifes Object geworden sind. Es verhält sich damit ganz so, wie mit der Philosophie der Geschichte und der Religionen: um Geschichte und Religionen studieren zu können, müssen diese zuerst vorhanden sein, und die vorhandenen müssen bis auf einen gewissen Grad sich ausgelebt haben, ehe sie für den welcher sie historisch kennen gelernt, ein Gegenstand der philosophischen Erkenntnis sein können. Die Philosophie hat hier ihren Gegenstand nicht erst zu schaffen, sondern er ist ihr gegeben: sie hat die gegebenen Thatsachen in ihrer gegebenen Form geistig zu durchdringen, und die empirisch gewonnenen Kenntnisse in tiefere philosophische Erkenntnisse zu verwandeln; denn wahre Erkenntnis ist überall nur möglich auf der Basis gründlicher Kenntnisnahme. Auch ist nur eine solche Philosophie welche, auf die Wahrheit des Lebens gegründet, die Stimme der Thatsachen selbst wiedergibt, die substanzielle Sprache der Dinge

in die menschliche Gedankensprache übersezt, eine Doctrin die nicht das subjective Gebilde eines Menschen, sondern die objective Lehre des Lebens ist: nur eine solche ist fähig gelehrt und würdig gelernt zu werden; jede andere welche statt die Wahrheit des Gegebenen zu erforschen, sie *machen* zu können wähnt, ist weder lehrbar, noch verdient sie gelernt zu werden[1].

Einer ihrem Begriffe entsprechenden Philosophie der Kunst müsste daher zuerst eine vollständige Geschichte derselben vorangehen, und zeigen wie jede der einzelnen Künste entstanden sei, unter welchen Bedingungen sie sich entwickelt und ihren Höhepunkt erreicht habe, und welches die Ursachen ihres Sinkens und Verfalles gewesen seien: kurz es müsste der ganze Entwicklungsgang jeder einzelnen Kunst, bei allen gebildeten Völkern der alten und der neuen Zeit dargestellt werden, unter steter Rücksicht auf den angeborenen Stammescharakter der Völker, die Naturbeschaffenheit ihrer Länder[2], den Genius ihrer

[1] Augustinus Contra Academicos II, 26 tom. I p. 204, D: non enim vocabulorum opificem, sed rerum inquisitorem decet esse sapientem; und Fr. Bacon De dign. et augm. scient. II, 13 p. 67 und De sap. vet. 6 p. 1258: ea demum vera est philosophia, quae mundi ipsius voces fidelissime reddit et veluti dictante mundo conscripta est, et nihil aliud est quam ejusdem simulacrum et reflexio, neque addit quidquam neque adimit, sed tantum iterat et resonat.

[2] Dass die Luft von Athen und der Jahreszeiten schöner Wechsel sehr viel zu der geistigen Feinheit und dem Kunstsinn seiner Bewohner beigetragen, haben schon die Alten bemerkt: Euripides Med. 824 ff. Fragm. Erechthei 17. Platon Tim. p. 16. 17. und

Religionen, den ganzen geschichtlichen Zusammenhang ihres Lebens, und das in jeder Epoche allgemein herschende Gemeingefühl[3], durch alle Stadien des nationalen Daseins. Denn nur dann vermögen wir eine Sache zu verstehen, wenn wir von ihren Anfängen Kunde genommen, und sie bis zu ihrem Ende verfolgt haben[4], und erkennen wie jeder Künstler zunächst ein Kind seines Volkes und seiner Zeit ist, aus deren innerstem Wesen er schöpft und gestaltet[5].

im Kritias p. 155, 5 ff. Xenophon De vectig. 1. Cicero De fato 4. Philon De providentia II p. 105. 117. Aristides tom. I p. 154. 160 f. 305. Ebenso unter den neueren Vasari, deutsch von Schorn I p. 114. II, 2 p. 358, 359: „dass die reine und liebliche Luft von Florenz nicht wenig dazu beigetragen habe, feine freie sinnige ruhmbegierige Männer hervorzubringen, die sich nicht an mittelmässigen Werken genügen."

[3] In den Werken des Aeschylus und des Phidias fühlt man sehr deutlich den erhöhten Pulsschlag des Lebens, welcher eine Nachwirkung der Perserkriege war; und „Beethoven hätte nie aufkommen können vor der französischen Revolution und ihren gewaltigen Wirkungen auf die ganze Welt": Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst III, 315. „Die Kunst ist ein Spiegel, in welchem sich die Zeit und die Welt abspiegeln: wie es hinein schaut, ebenso schaut es wieder heraus. Der gesammten alten Kunst fühlt man es an, dass sie ihre Wiege in Republiken hatte, in dem Patriotismus wohlhabender Bürger, und dass Wohlhabenheit und Frohsinn ihre Lebensluft waren, in Athen, Florenz, Venedig, Nürnberg, Cöln; denn die Höfe der Fürsten haben immer nur genascht was auf dem Boden der Freiheit gewachsen ist": I. A. Koch, Moderne Kunstchronik p. 104. 106 f.

[4] Aristoteles Phys. I, 1 p. 184, A, 12: τότε γὰρ οἰόμεθα γινώσκειν ἕκαστον, ὅταν τὰ αἴτια γνωρίσωμεν τὰ πρῶτα καὶ τὰς ἀρχὰς τὰς πρώτας καὶ μεχρὶ τῶν στοιχείων.

[5] Vergl. Rumohr's Ital. Forschungen I, 77 ff. Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik II, 229. 230. Fast alle Künstler ersten Ranges

Nachdem auf solche Weise die äussere Geschichte der Kunst historisch erforscht wäre, müssten alle einzelnen Momente der Entwicklung, wie die Fäden eines grossen Gewebes, wieder aufgenommen, und zu einem concentrirten Bilde vereinigt werden, in welchem sich zeigen würde, *wie* die schaffenden Ideen in jeder Kunst sich verwirklicht haben. Dann endlich, nachdem der Stoff also sublimirt worden, könnte sich durch Vergleichung der einen mit der andern Kunst herausstellen, was denn die Kunst in jeder Kunst sei, und nach welchen Gesezen eine jede entstehe und sich entfalte.

Also umfassender Studien aber kann ich mich keineswegs rühmen: ich habe nur einen verhältnismässig kleinen Theil des grossen Gebietes der Kunst genauer studiert, und von da in die benachbarten Lande zeitweise einen Streifzug gewagt, um einiges leicht Zugängliche mir näher zu bringen. Wenn es jedoch wahr ist was gelehrtere Forscher behaupten, dass es in der ganzen *uns bekannten* Culturgeschichte der Menschheit nur drei oder vier ursprüngliche Kunstschöpfungen gebe, die Aegyptische, Hebräische, Indische und Hellenische Kunst und Litteratur, und dass alle späteren nur secundäre seien: so darf als gewiss angenommen werden, dass unter diesen Völkern die Griechen das erste und einzige sind, welches

sind in ihren Kunstwerken ganz national: Homer, Aeschylus, Sophokles schildern Hellenen, Firdusi Perser, Dante Italiener, Shakspeare Engländer (auch sein Caesar und Antonius sind Engländer), Cervantes und Calderon Spanier; Rafael malte römische, Leonardo da Vinci lombardische, Tizian venetianische Schönheiten.

alle Künste gleichmässig ausgebildet, und einen Kunstbau aufgeführt hat, so innerlich gross und schön, wie niemals die Welt einen zweiten bis jezt gesehen hat. Alle vorhellenischen Völker haben soweit wir sie kennen nur *religiöse Anfänge* der Kunst, kolossale Tempelbauten, symbolische Götterbilder, dürftige Malerei, priesterliche Musik, Poesie, Prosa; alle Künste wie sie ursprünglich aus dem Bedürfnis des religiösen Cultus hervorgegangen sind, blieben bei ihnen auch fortwährend im Dienste eines starren Priesterthums und eines despotischen Königthums. Bei den düsteren und schwermüthigen Aegyptern tragen die bildenden Künste durchaus einen symbolischen und monumentalen Charakter, strenge im Dienste ihrer Priester und Könige geübt: es sind riesenmässige Pyramiden, Symbole aufsteigender Opferflammen, durch welche der Mensch zu den Göttern empor und diese zu ihm nieder stiegen[6]: sie sind durch harten Frohndienst des Volkes aufgethürmt von den Königen; hunderttausend Menschen wurden dreissig Jahre lang zum Baue der grossen Pyramide des Cheops verwendet, mit Rettichen Knoblauch und Zwiebeln genährt unter Schlägen[7]; es sind mit Hieroglyphen bedeckte Obe-

[6] Plinius 36, 8, 64: obeliscos Solis numini sacratos. radiorum eius argumentum in effigie est. Ammianus Marcellinus 22, 15, 28: pyramides ad ignis speciem extenuantur in conum. Porphyrius bei Eusebius Praep. ev. 3, 7: πυραμίδας καὶ ὀβελίσκους τῇ πυρὸς οὐσίᾳ κτλ. Philon De septem mundi miraculis 2 p. 10: ἢ γὰρ ἄνθρωποι διὰ τῶν τοιούτων ἔργων ἀναβαίνουσι πρὸς θεοὺς ἢ θεοὶ καταβαίνουσι πρὸς ἀνθρώπους, und ebenso Nicetas De sept. mundi mir. p. 144.

[7] Herodotus 2, 124. 125. Diodorus 1, 63. Plinius 36, 12, 79. Über

lisken, Riesenfinger die von der Erde gen Himmel weisen, und Symbole der Sonnenstrahlen die vom Himmel niederfallen; es sind ungeheuere Tempelgebäude mit Alleen kolossaler Sphinxbilder[8], weit-

die Grösse der Pyramiden entschied, wie Lepsius, Briefe aus Aegypten p. 41 f. 237 bemerkt, nur der Umstand, dass der König der sie errichten liess längere oder kürzere Zeit regiert hat. „Eine sorgfältige Nachforschung habe ergeben, dass der Bau auch der grössten Pyramide von einer kleinen ausgegangen sei. Jeder König begann den Bau seiner Pyramide sobald er den Thron bestieg; er legte sie nur klein an um sich ein vollständiges Grab zu sichern, auch wenn ihm nur wenige Jahre auf dem Thron beschieden waren. Mit den fortschreitenden Jahren seiner Regierung vergrösserte er sie aber durch umgelegte Mäntel, bis er seinem Lebensziel nahe zu sein glaubte. Starb er während des Baues, so wurde nur der äusserste Mantel noch vollendet, und immer stand zulezt das Todtenmonument mit der Lebenslänge des Königes in Verhältnis. Wären sich im Laufe der Zeiten die übrigen bestimmenden Verhältnisse gleich geblieben, so würde man noch jezt an den Schalen der Pyramiden, wie an Baumringen die Regierungsjahre der einzelnen Könige die sie erbauten abzählen können". Lüken, Die Traditionen des Menschengeschlechtes p. 297 ff. vermuthet, dass die Gestalt der vierseitigen, oben abgeplatteten Pyramiden, genau nach den vier Weltgegenden gerichtet, nichts anderes sei als eine symbolische Nachbildung des Welt- und Paradiesesberges, auf welchem man sich dachte dass die Götter wohnten.

[8] Lepsius, Briefe aus Aegypten p. 273 f. berichtet: „der grosse Tempel des Ammon in Theben sei gegründet unter der ersten Thebaischen Dynastie (der zwölften bei Manethôs) etwa 2600 J. vor Chr. und erweitert 1500 vor Chr. durch Sethos I, der in der ursprünglichen Axe des Tempels den mächtigsten Pfeilersaal anbaute, den irgend ein Land besizt. Sein steinernes Dach, welches einen Raum von 164 F. Tiefe und 320 F. Breite überdeckt, wird von 134 Säulen getragen. Jede der 12 Mittelsäulen hat 36 F. im Umfange und ist bis unter den Architrav 66 F. hoch;

läufige Königspaläste und unterirdische Felsengräber[9]; die Sculptur ist noch ganz im Dienste der Architektur; die Malerei aufs engste mit beiden verbunden, jeder Tempel, jedes Grab, jede Wand der Paläste von oben bis unten mit Bildern geschmückt[10]; Musik, Poesie, Prosa ganz im Dienste der Priester und Könige. Alle jene Kunstwerke sind kolossal, fest, regelrecht, prachtvoll ausgeschmückt, aber *schön* sind sie nicht; denn diese Eigenschaften sind zwar in dem Begriffe der Schönheit enthalten, sie selbst aber bilden ihn nicht. Und ebenso sind die Werke der bildenden Kunst bei den Indiern: kolossale in das Leben der Felsen eingehauene Grottentempel, ja ganze Städte, mit monstrosen Götterbildern, in ungezügelter Phantasie maaslos ausschweifend, und im Unendlichen

die übrigen Säulen von 40 F. Höhe haben 27 F. im Umfange. Es ist unmöglich den überwältigenden Eindruck zu beschreiben, den jeder erfährt, der zum erstenmal in diesen Wald von Säulen eintritt, und aus einer Reihe in die andere wandelt, zwischen den von allen Seiten hervortretenden hohen Götter- und Königsgestalten, die auf den Säulen abgebildet sind. Vor dieses Hypostyl ward später noch ein grosser hypaethraler nur an den Seiten mit Säulengängen verzierter Hof von 270 zu 320 F. mit einem stattlichen Pylon vorgelegt. Hiemit schloss die Hauptanlage des Tempels ab in einer Länge von 1170 F., ohne die Sphinxreihen vor seinem äussersten Pylone und ohne das besondere Heiligthum, welches von Ramses an die hinterste Mauer des Tempels angelehnt war. Diese Erweiterungen mitgerechnet würde die ganze Länge gegen 2000 F. betragen.“

[9] Die Grundfläche eines einzigen von Lepsius p. 293 beschriebenen Privatgrabes aus der Psammetichzeit, ist auf 21600 und mit den Schachtkammern auf 23148 QF. berechnet worden.

[10] Lepsius p. 363.

schwelgend, wie ihre ganze Religion; die Hauptwerke der redenden Kunst sind religiöse Hymnen (Opferlieder), Cultusschriften und Gesezbücher, und eine darauf gegründete Theosophie, die Vedas, Puranas, Upanishads, Manus, Yajnavalkya, und zwei grosse epische Gedichte mythischen Inhaltes, der Ramayana (das Lied vom König Rama) und der Mahabharata (das Lied vom Untergang der Söhne des Kuru und der Heroenzeit)[11]. Nirgendwo findet sich hier eine freie Kunst, so wenig als ein bürgerlich freies Leben; denn ein echt menschliches Leben und eine daraus erwachsene Kunst kann nur unter freien Völkern gedeihen. Auch die Juden, obgleich sie in mancher Beziehung eine exceptionelle Stellung in der Völkergeschichte einnehmen, bestätigen in ihrer Kunst doch den allgemeinen Typus der asiatischen Bildungsstufe: ihre Architektur bietet wenig Eigenthümliches dar, selbst die Werkmeister derselben waren nicht Juden sondern Phoenikische Künstler; von Sculptur und Malerei konnte bei ihnen nicht Rede sein, da ihre Religion ihnen verbot sich von Gott ein Bild zu machen; ihre ganze Litteratur, Prosa und Poesie, wie hoch sie auch ihrem Inhalte nach steht, ist doch keine künstlerisch freie, sondern eine rein priesterliche[12].

Das erste bürgerlich und geistig freie Volk der Erde waren die Griechen, sie auch das erste welches

[11] S. den trefflichen Auszug aus beiden Epen in Holtzmann's Indischen Sagen, Stuttgart 1854.

[12] Hat doch ihre Sprache nicht einmal ein Wort für Kunst; denn *chochma* bezeichnet σοφία, *sapientia*, Weisheit, nicht Kunst.

eine eigentliche Kunst und Litteratur hervorgebracht, das erste dessen freiem Geiste die Idee der Schönheit in jeglicher Kunst und Wissenschaft sich geoffenbart hat; und von ihrem Geiste ist der Funke ausgegangen, der Empfängliche unter empfänglichen Völkern entzündet hat[13]. Wenn wir daher die Griechische Kunst zur Grundlage der Philosophie der Kunst machen, so gewährt uns dieses den doppelten Vortheil, einmal dass wir als Basis für die philosophische Forschung eine aesthetisch ganz vollendete Kunstwelt von ursprünglicher Frische, aus dem Herzen des Volkes geboren vor uns haben; und zweitens eine historisch vollkommen entwickelte in sich abgeschlossene Kunstwelt. Über die aesthetische Vollendung der hellenischen Kunstwerke sind die Urtheilsfähigen aller Zeiten einverstanden, diese Werke sind ein Vorbild und eine bleibende Grundlage aller späteren Kunst geworden. Von den Griechen ist die europäische Bildung ausgegangen, sie haben wie ihre Bildung überhaupt, so insbesondere auch ihre Kunst den Römern mitgetheilt, und diese die ihrige allen spätergeborenen Völkern Europas: so dass auch in Beziehung auf die Kunst eine ununterbrochene Kette der Überlieferung die heutige Menschheit mit der früheren des Alterthums verbindet. Ungeachtet aber dieses inneren Zusammenhanges der alten und der neuen Welt sind beide doch in wesentlichen Stücken materiell und ideell scharf von einander getrennt: einmal dadurch, dass die an der Spitze der modernen Welt stehenden Völker an-

[13] Niebuhr's Röm. Gesch. I, 141.

dere sind als die Völker des Alterthums; und zweitens dadurch dass mit dem Christenthume ein neues weltbewegendes Princip in die Geschichte der Menschheit eingetreten ist, welches auf das Leben dieser Völker wesentlichen Einfluss geübt, und dasselbe anders gestaltet hat als das Leben der alten Völker es war. Denn unter allen das Völkerleben bewegenden und gestaltenden Mächten ist wie die Geschichte lehrt die Macht der Religion die tiefgreifendste. Die Griechen und die Römer, die an der Spitze der alten Weltgeschichte standen, sind ganz vom Schauplaz des Lebens abgetreten, wie alles in dieser Welt des getheilten Seins, wenn seine Kraft erschöpft und seine Mission erfüllt ist; statt ihrer traten an die Spitze der weltgeschichtlichen Bewegung der modernen Menschheit die germanisch-romanischen Völker, die Deutschen, Franzosen, Italiener, Spanier, Engländer: und an die Stelle der polytheistischen Völkerreligionen, verschieden je nach der Verschiedenheit der Volksgeister, eine monotheistische Weltreligion, welche *alle* Völker gleichmässig zu umfassen, und zu *einer* christlichen Völkerrepublik *(res publica christiana)* [14]

[14] Tertullianus Apol. 38: unam omnium rempublicam agnoscimus, mundum. Origenes in Epist. ad Rom. 8, 6 tom. IV p. 628, D: Christianorum non est una gens, sed ex omnibus gentibus unus populus. Augustinus De opere monachorum §. 33 tom. VI p. 363, C: omnium enim Christianorum una respublica est. Engelbertus Admontensis (um 1300) De ortu et fine Romani imperii p. 78: est una sola respublica totius populi christiani, et unus solus princeps et rex illius reipublicae, statutus et stabilitus ad ipsius fidei et populi christiani dilatationem et defensionem; und p. 81: ex divinae providentiae ordinatione erit de necessitate aliqua una

zu vereinigen strebt. Gerade diese innere Verwandtschaft aber und doch zugleich wesentliche Getrenntheit unseres Lebens von jenem der Alten ist für die philosophische Erkenntnis das günstigste; denn hier gelten die beiden gleich wahren Sätze *similia similibus* und *contraria contrariis*, dass jede menschliche Erkenntnis sowol auf der inneren Identität als auf der formalen Differenz des Erkennenden und des Erkannten beruhe.

Die alte Welt und in ihr das Leben und die Kunst der Griechen liegt sonach als eine völlig abgelaufene, in sich abgeschlossene vor uns, wir können darin alle Stadien der Entwicklung, Anfang Mitte Ende, den ganzen Entwicklungsgang der das Leben und die Kunst gestaltenden Ideen klar erkennen. Das Leben und die Kunst der neueren Völker dagegen ist noch in der Entwicklung begriffen, wir kennen wol seinen Anfang, wissen aber nicht wie viele und welche Zukunft ihm noch bevorsteht; es lassen sich darum die Stadien seiner Entwicklung nicht mit Sicherheit erkennen. Über die Geschichte des Lebens und der Kunst der alten Welt, namentlich der uns näher bekannten und verwandten Griechen und Römer, lässt sich daher mit Sicherheit philosophiren, wir können dasselbe wie das Leben eines gefallenen Helden vollständig überschauen; das Buch ihres ganzen reichen Lebens liegt von wahrhaftigen Männern

potestas et dignitas suprema et universalis in mundo, cui de jure subesse debent omnia regna et omnes gentes mundi, ad faciendam et conservandam concordiam gentium et regnorum per totum mundum (sc. imperator Romanus).

der Wahrheit gemäss beschrieben offen vor uns, wir dürfen es nur mit theilnehmender Seele lesen um zu erkennen wer sie waren, wie sie sich entwickelt, was sie erstrebt und was sie erreicht haben. Mit dem Leben und der Kunst der modernen christlichen Welt aber verhält es sich nicht so: dieses Leben und seine künstlerischen Hervorbringungen sind noch nicht abgeschlossen, sie sind wie das Leben eines Mannes der noch lebt, ja eines Mannes von dem wir nicht mit völliger Sicherheit wissen, ob er noch jung oder schon alt ist, ob er die Mitte seiner Lebenszeit bereits überschritten hat, oder noch diesseits derselben steht, ob er das Höchste was er zu leisten berufen ist, schon geleistet hat oder erst noch leisten wird. Von den Griechen wissen wir, dass die Periode kurz vor und nach den Perserkriegen der Gipfel ihres politischen und ihres künstlerischen Lebens war[15]; von uns Deutschen aber wissen wir nicht, ob wir unsere Perserkriege bereits gekämpft haben, oder sie noch, etwa gegen die Slawische Macht, kämpfen werden?

Überblicken wir nun auf hellenischer Erde das ganze Gebiet der Künste, und suchen als heutige Deutsche zuerst eine systematische Eintheilung derselben, so begegnet uns allerdings wenig, was den Anforderungen der jezigen Kunstwissenschaft zu genügen vermöchte. So lange die schaffende Kraft

[15] Damals lebten die grössten Männer Themistokles, Perikles, Phidias, Pindarus, Aeschylus, Sophokles, Herodotus, Thukydides, Sokrates, Platon, Aristoteles, Demosthenes.

lebendig war, bekümmerte man sich nicht darum ihre Werke zu classificiren; auch deshalb nicht, weil das Handwerk welches überall die natürliche Grundlage der Kunst ist, von dieser nicht strenge geschieden war, sowenig als die Kunst von der Wissenschaft. Denn auch auf dem Gebiete der Philosophie waren ja feste formelle Eintheilungen nicht üblich. Eine gewöhnliche Eintheilung bei den älteren Schriftstellern ist die in *lohnbringende* und in *freie* Künste d. h. in solche die der freigeborenen Jugend geziemten[16]; wonach dann die Baukunst Bildhauerei und Malerei zu den ersteren, die Musik Poesie Prosa zu den lezteren gezählt wurden. Aristoteles, indem er davon ausgeht, dass alle Künste Nachahmungen seien, sucht als Eintheilungsgründe derselben folgende Gesichtspunkte aufzustellen: erstlich, durch welche Mittel nachgeahmt werde? (durch Gestalten, Farben, Töne, Worte) zweitens, welche Gegenstände nachgeahmt werden? (Gemüthsbewegungen, Handlungen u. s. w.) und drittens, wie und auf welche Art nachgeahmt werde?[17] Nirgendwo aber gibt er eine hienach durchgeführte Eintheilung der Künste; wie es denn auch ein müssiges Bestreben ist, nach dergleichen Begriffen die Künste, die wahrlich nicht hiernach entstan-

[16] Sie unterscheiden *τέχναι βάναυσοι* und *τέχναι ἐγκύκλιοι*, *μισθαρνικαὶ ἐργασίαι* und *ἐλευθέρια μαθήματα*: Platon Protag. p. 155, 6. De Legg. I p. 217, 12. Epist. VII p. 446, 16. Aristoteles Polit. VIII, 2. wie die Römer *studia liberalia* oder *artes liberales* und *meritoria artificia*: Cicero Acad. II, 1. Seneca Epist, 88, 1. Ulpianus Dig. 50, 13, 1.

[17] Aristoteles Poet. 1, 3. 4.

den sind, eintheilen zu wollen. Ein Anklang an die heute übliche Eintheilung in bildende und redende Künste findet sich bei Cicero, der die Bildhauerei und Malerei als gewissermasen stumme Künste *(quasi mutae artes)* der Poesie und Beredsamkeit, welche sich der menschlichen Sprache *(oratio et lingua)* bedienen, gegenüberstellt[18]. Quintilianus will, nach dem Vorgange der Aristotelischen Eintheilung der Wissenschaften[19], auch die Künste eintheilen in *theoretische* denen es um die Erkenntnis zu thun ist (wie die Astronomie und die Philosophie), in *praktische* deren Ziel ein Handeln ist (wie die Feldherrnkunst, die Beredsamkeit, und die Tanzkunst), und in *poetische* d. h. solche deren Ziel ein Schaffen ist (wie die Baukunst, Bildhauerei, Malerei), welche lezteren er anderswo auch *bildende Künste (artes effectivae)* nennt[20]. Auch dieser Eintheilung liegt, wie leicht zu ersehen, der unbestimmte Begriff von *artes* in der Lateinischen Sprache zu Grunde. Und in ähnlicher Weise unterscheidet Plotinus erstens als *nachahmende* Künste die Bildhauerei, Malerei und Tanzkunst, welche Gestalten und Bewegungen nachahmen, und die Musik, welche die der menschlichen Seele eingeborenen Harmonien und Rhythmen nachahme; zweitens als *praktische* Künste die Baukunst und Zimmermannskunst, welche ihren Grund in der Symmetrie haben die der menschlichen Seele inwohne; und drittens als *theoretische*

[18] Cicero De oratore III, 7, 26.

[19] Aristoteles Top. 6, 6. Met. VI, 1, 9. 2, 3.

[20] Quintilianus II, 18, 1. 5.

Künste, solche die mehr idealer Natur seien, Geometrie, Poesie, Beredsamkeit, und die höchste von allen, die Philosophie[21]. Sind diese antiken Eintheilungen, wie ich gern zugebe, wissenschaftlich nicht befriedigend, so sind doch auch die modernen Versuche nicht viel glücklicher. Dante hat seine Bemerkung, dass die Kunst durch drei Dinge bedingt sei, den Geist des Künstlers, das Werkzeug dessen er sich bedient, und die Materie welche er gestaltet, nicht weiter durchgeführt[22]. Kant will die Künste, je nach ihrem *Ausdrucke*, eintheilen: erstens in die redenden Künste, Dichtkunst und Beredsamkeit; zweitens in die bildenden Künste, und zwar wie er sich ausdrückt, in die der Sinnen*wahrheit*, Bildhauerkunst und Baukunst, und in die des Sinnen*scheines*, Malerkunst; und drittens in die Kunst des schönen Spieles der Empfindungen, die Musik. Er selbst fühlte jedoch dass diese Eintheilung eine ungenügende sei[23]. Solger sucht die Künste, deren er nur fünf annimmt, in zwei Hauptgruppen einzutheilen, nemlich „in die *Poesie* und in die *Kunst*, beide Worte im engeren Sinne genommen. Die Poesie sei die universelle

[21] Plotinus V, 9, 11. Vergl. Philostratus Imag. prooem. 1: διὰ ξυμμετρίαν καὶ λόγου ἡ τέχνη ἅπτεται, durch die Symmetrie, welche ein Grundgesez aller Kunst sei, erhalte diese eine Analogie mit der Vernunft d. h. mit dem Geiste des Menschen, welcher Symmetrie, inneres Ebenmaas und Harmonie in sich habe. — Der Scholiast zum Dionysius Thrax in Bekkers Anecdota Graeca p. 652 ff. fügt diesen dreierlei Künsten noch viertens als *gemischte* Künste hinzu die Heilkunst u. a.

[22] Dante De monarchia II. p. 62 (Firenze 1834).

[23] Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 51.

Kunst, sie stehe selbständig auf der einen Seite und umfasse für sich allein den Umfang der vier anderen Künste; diese anderen Künste aber seien, je nach der Verbindung der Idee mit der Wirklichkeit entweder symbolische, wie die Sculptur und Architektur, oder allegorische, wie die Malerei und Musik"[24]. Welchen Werth diese Abstraction haben soll, vermag ich nicht zu fassen. Hegel lehrt „dass der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten habe die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln[25]. Die Vortrefflichkeit eines Kunstwerkes hänge ab von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit, zu welcher Idee und Gestalt in einander gearbeitet erscheinen[26]. Er unterscheidet dann in der Geschichte der Kunst drei Hauptformen: erstens die symbolische oder den ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes; zweitens die classische Kunstform der Griechen und Römer; und drittens die romantische Kunstform der christlichen Völker des Abendlandes[27]. In der gegliederten Totalität der besonderen Künste, deren auch er nur fünf anerkennt, unterscheidet er: die äusserliche Kunst der Architektur, die objective der Sculptur, und die subjectiven Künste der Malerei Musik Poesie[28]; oder nach der dreifachen Auffassungsweise durch den Sinn des Gesichtes, des Gehöres, und der sinnlichen Vorstellung: erstens die bildenden Künste Architektur Sculptur Malerei, zweitens die tönende Kunst der

[24] Solger, Aesthetik p. 257 ff. 343. — [25] Hegel I, 89.
[26] Hegel I, 92. — [27] Hegel I, 97 ff. — [28] Hegel I, 112, 113.

Musik, drittens die redende Kunst der Poesie; oder endlich, wenn man zwei Gruppen wolle: erstens die Künste welche das Objective gestalten, Architektur und Sculptur; und zweitens die Künste welche die Innerlichkeit des Subjectiven gestalten, Malerei Musik Poesie. Diese fünf Künste bilden das in sich bestimmte und gegliederte System der realen wirklichen Kunst.“ [29]

Bei dieser Verschiedenheit der Eintheilungen der bisherigen Forscher ist es, hier wie auf anderen Gebieten des menschlichen Wissens, am gerathensten an den objectiven Verstand der Geschichte zu appelliren, und die Künste in der Ordnung darzustellen, in welcher sie historisch in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte des hellenischen Lebens entstanden sind. Überblicken wir in dieser das ganze Gebiet der Kunst: die bildenden oder realen Künste Architektur Sculptur Malerei, und die redenden oder idealen Künste Tonkunst Dichtkunst Redekunst: so bemerken wir leicht, dass diese sechs verschiedenen Künste eine geordnete stetige Reihenfolge bilden, in welcher sich der menschliche Geist stufenweise, in einer immer mehr freien, geistigen, seinem eigenen Wesen angemessenen Form manifestirt hat; wir bemerken leicht dass erstlich die redenden Künste ihrem Inhalte nach reicher und geistiger sind als die bildenden Künste, und dass zweitens auch innerhalb jeder dieser beiden Hauptgattungen die einzelnen Künste sich stufenweise immer mehr vergeistigen; und dass gleichzügig mit

[29] Hegel II, 253 ff.

der Zunahme des geistigen Inhaltes eine Abnahme der materiellen Form stattfindet. Denn es ist zwar der menschliche Geist substanziell in jeder Kunst ganz, jeder echte Künstler arbeitet mit der Seele, und legt seine Seele in sein Kunstwerk, versenkt sich mit der ganzen Schwerkraft seines Willens in den Gegenstand den er künstlerisch gestalten will; er nimmt die Idee die er darstellen will in sein Herzblut auf und erwärmt sie darin, indem er sie als einen Theil seiner selbst reproducirt: so dass sein Kunstwerk wie eine Glocke, eine Metallstatue, aus dem heissen Ofen seiner Seele hervorgeht, oder wie ein Gedicht mit seinem Herzblute geschrieben ist. Und gerade auf dieser Geburt aus dem Herzen des Künstlers beruht der Zauber den jede Kunst ausübt, indem uns in jedem echten Kunstwerke der menschliche Geist selbst gegenständlich wird d. h. eine Gestalt des menschlichen Geistes, also ein Bild unserer eigenen Seele entgegentritt. Aber es muss doch unbeschadet der Würde jeder einzelnen Kunst anerkannt werden dass, wie das Bewusstsein des menschlichen Geistes von sich selbst auf verschiedenen Entwicklungsstufen seines Lebens ein verschiedenes, mehr oder weniger entwickeltes ist, so auch *eine* Kunst *vor* der andern fähig ist, das innere Wesen und den Reichthum des menschlichen Geistes zur Erscheinung zu bringen; dass *eine* Kunst *mehr* fähig ist als die *andere* dem menschlichen Geiste als Mittel der Darstellung seiner Ideen zu dienen, kurz: dass wie in der Natur ein Fortschritt ist von der anorganischen zur organischen, von den allgemeinen Substanzen

der Chemie zu den besonderen Phaenomenen der Physik, von diesen zum Mineralreiche, von dem Krystall zur Pflanze, von der Pflanze zum Thiere, vom Thiere zum Menschen: so auch in der Kunst ein Fortschritt stattfindet von der Architektur zur Sculptur, von der Sculptur zur Malerei, von der Malerei zur Musik, von der Musik zur Poesie, und von der Poesie zur vollendeten künstlerischen Prosa. Die Architektur ist der Anfang der Kunst, in der Sculptur spricht sich der menschliche Geist in einer concreteren menschlichen Form aus, die Malerei entfaltet ein noch reicheres individuelleres Leben; das Reich der Töne ist wieder geistiger als das Gebiet der Farben, die Poesie entwickelt einen noch grösseren Reichthum von Ideen als die Musik, und die Welt der freien prosaischen Rede ist so gross als die Welt des menschlichen Geistes selbst. Ferner: die bildenden Künste Architektur Sculptur Malerei stellen im Raume dar, und zwar nicht einen werdenden Gegenstand, sondern das Schöne als ein gewordenes; die redenden Künste Musik Poesie Prosa stellen in der Zeit dar das Werdende, das Schöne als ein im Werden begriffenes: das Nacheinander der zeitlichen Bewegung, die bewegliche Zeit aber ist etwas Lebendigeres als das Nebeneinander im Raume. Die Zeit ist ja selbst der lebendige Raum. Auch aus diesem Grunde ist der Inhalt der redenden Künste reicher und lebendiger als jener der bildenden Künste. In der bildenden Kunst herscht darum auch vorzugsweise Friede und Ruhe, in der redenden Kunst Bewegung und Kampf, der Vater des Lebens. Ferner: die

bildenden Künste werden durch den Sinn des Gesichtes wahrgenommen, die redenden durch den des Gehöres aufgefasst: das Gehör aber ist ein der Seele näher stehender mehr innerlicher Sinn als das Gesicht; ja keiner unter allen Sinnen steht, wie schon die Alten bemerkten, in so naher Beziehung zu der Seele des Menschen, und seiner intellectuellen und sittlichen Natur, als das Gehör. „Dieses trage am meisten zur Erkenntnis bei, weshalb auch die von Geburt an Blinden meistens verständiger seien als die Tauben; nur das Gehörte habe Einfluss auf den sittlichen Charakter, so dass selbst ein Lied ohne Worte (*ἄνευ λόγου μέλος*) eine grössere sittliche Kraft (*ἦθος*) habe als irgend welche Farben; nichts auch sei im Stande die Seele so tief zu ergreifen und zu erschüttern, als ein Mark und Bein durchdringender Ton: wie umgekehrt nichts anderes das aufgeregte Gemüth leichter besänftige, als sanfte Töne“ [30]. Durch die Augen nehmen wir nicht bloss die Bilder der Aussenwelt in uns auf, sondern es wird durch sie die Seele auch zerstreut, während sie durch das Gehör gesammelt wird; die Augen sind peripherisch, das Ohr ist central; durch die Augen giesst sich die Seele in die Aussenwelt aus, durch das Gehör zieht sie den geistigen Inhalt der Aussenwelt in sich hinein. Durch das Auge sehen wir den äusseren Menschen, durch das Gehör vernehmen wir das Innere des Menschen,

[30] Aristoteles De sensu 1 p. 437, A, 11 ff. Problem. 19, 27. Theophrastus bei Plutarchus Mor. p. 37, F. 38, A. und v. Crassi p. 557, E. Aristides Quintilianus De musica II p. 66. Fr. Bacon Hist. nat. II p. 785.

seinen in Worten verkörperten Geist: die Blinden sind darum in der Regel auch innerlich gesammelter, feinfühliger, geistiger; während bei den Tauben, die in sich eingemauert, abgeschlossen, mistrauisch, auch die übrigen Sinne stumpfer sind. Die Werke der bildenden Künste wirken darum zwar unmittelbarer, schneller, plözlicher, auf den ersten Blick; die Werke der redenden Künste mehr successiv, langsamer, aber ebendarum auch nachhaltiger, haftender, inwohnender. Wie sie hervorgehen aus einer mehr erschlossenen Seele, so dringen sie auch tiefer ein in die Seele welche sich ihnen öffnet. Die Musik wirkt relativ schneller als die Poesie, die Poesie schneller als die Prosa: mit der Schnelligkeit der Wirkung aber steht die Nachhaltigkeit derselben im umgekehrten Verhältnis: ein schönes Gedicht haftet länger in der Seele als ein schönes Musikstück; eine philosophische Erkenntnis entsteht zwar langsamer im Geiste des Menschen, ist aber auch wenn der Geist sie erkannt, in sich aufgenommen und sich assimilirt hat, unvertilgbar in ihm. Endlich, das Materiale dessen die Architektur sich bedient um ihre Ideen darzustellen, ist Holz und Stein; das Materiale der Sculptur ebenfalls Holz, Stein, Elfenbein, Metall; das Mittel der Darstellung für die Malerei ist die Farbe: das Materiale der redenden Künste aber ist der Ton und die Sprache, für die Musik der substanzielle Ton, für die Poesie und Prosa die articulirte menschliche Sprache, für die Poesie die gebundene Rede, für die Prosa die freie Rede. Auch aus diesem Grunde, wegen des feineren edleren Mediums der Offenbarung

des Geistes, sind die Werke der redenden Künste geistiger als die der bildenden Künste; denn augenscheinlich sind für die Darstellung göttlich menschlicher Ideen Holz Stein Metall Farbe ein gröberes Materiale als die Sprache. Unter den redenden Künsten aber, Tonkunst Dichtkunst Redekunst, sind aus denselben Gründen die Dichtkunst und die Redekunst dem menschlichen Geiste als solchem am meisten homogen, weil die articulirten Worte der menschlichen Sprache offenbar geeigneter sind menschliche Gedanken adaequat auszudrücken als die substanziellen Töne der Musik. Zwar ist die Musik unter allen Künsten diejenige, welche die Seele des Menschen am mächtigsten ergreift und unwiderstehlich mit sich fortreisst; denn in ihr legt der Künstler nicht nur seine eigene Seele substanziell in den Ton, sondern ruft auch aus dem Metall und aus den Thiersaiten die er anschlägt, wie die Pythagoreer lehrten, gleichsam die verborgene Seele im Tone heraus[31]: aber gerade dieses substanzielle Hervortreten der Tonseele ist nicht das Höchste; sowenig als das substanzielle Hellsehen im magnetischen Schlafe ein höheres ist als die freie selbstbewusste Erkenntnis des wachen Geistes. Denn die Freiheit ist etwas höheres als die Nothwendigkeit, die Persönlichkeit etwas höheres als die Substanz, der Gedanke etwas

[31] Pythagoras sagte, der Ton des geschlagenen Erzbeckens sei die Stimme eines darin eingeschlossenen Daemons, *τὸν ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναι τινὸς τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένην τῷ χαλκῷ*: Aristoteles bei Porphyrius De vita Pyth. 41.

höheres als das Gefühl, der Geist höher als die Natur. Unter allen möglichen Mitteln der Darstellung aber ist die menschliche Sprache dasjenige, welches sich dem Geiste am engsten anschmiegt, dem Gedanken am innigsten vermält, dasjenige worin der menschliche Geist sich nicht mehr als Substanz, sondern persönlich am reinsten und freiesten darstellen kann. Denn der Mensch ist nur Mensch durch die Sprache d. h. gerade die Sprache ist der naturnothwendige Ausdruck des menschlichen Geistes, nicht ein willkürliches Gebilde, sondern eine unwillkürliche naturnothwendige Emanation des menschlichen Geistes und alles dessen wodurch der Mensch vom Thiere sich unterscheidet. Denkfähigkeit ist Sprachfähigkeit[32]. Wenn die Kunst überhaupt das Sinnliche vergeistigt und das Geistige versinnlicht, wenn in der Kunst der Geist in der ihm adaequaten sinnlichen Form als seinem Leibe erscheinen soll: so gibt es kein feineres bildsameres geistigeres Mittel der Darstellung als die Sprache, welche als der unmittelbarste Ausdruck unseres Denkens, Empfindens und Wollens, an sich schon ein natürliches Kunstwerk d. h. sowol ein Naturprodukt als zugleich ein Kunstwerk des menschlichen Geistes ist. „Wenn Worte Athem sind und Athem Leben ist“, wie der Dichter sagt[33], so müssen schon darum die Werke der redenden Kunst geistvoller und lebendiger sein als die der bildenden Kunst.

[32] Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 49 ff.

[33] Shakspeare im Hamlet III, 4 (Dramatic Works, London 1824 p. 1013, B): if words be made of breath and breath of life.

Vergegenwärtigt man sich den grossen Entwicklungsprocess aller dieser Künste im Leben der Völker, so zeigt sich dass dieselben im Ganzen geschäzt, auch in der angeführten Reihenfolge, in den beiden Hauptgruppen der Architektur Sculptur Malerei, und der Musik Poesie Prosa sich entwickelt, und dass alle zusammen ihre Wurzel und ihren Ausgangspunkt in der Religion haben; welche die Seele jedes praktischen Thuns, das Wesenhafte im Leben der Völker, und die gemeinsame bleibende Grundlage aller wahren Humanität ist. Die am frühesten entwickelte Kunst unter den bildenden Künsten war die Architektur, dann die Sculptur, endlich die Malerei; ebenso unter den redenden Künsten zuerst die Musik, dann die Poesie, und zulezt die Kunst der Prosa. Die erste und die lezte höchste Aufgabe der Architektur war und ist der Tempelbau, Kirchenbau; die älteste und die edelste Aufgabe der Sculptur eine Götterstatue und das Bild eines geistigen Wolthäters der Menschen; die höchste Aufgabe der Malerei bis auf diesen Tag ein Heiligenbild und die religiöse und philosophische Historienmalerei; und ebenso verhält es sich mit der Tempel- und Kirchenmusik, mit der religiösen Poesie, und mit der religionsphilosophischen Prosa. Die Kunst hat zuerst den Göttern ein Haus gebaut, darin ihr Standbild aufgestellt, dieses bemalt, in Musik und Poesie die Götter besungen, und zulezt über sie, die Natur und den Menschen philosophirt.

II.

Die Baukunst ist in dem natürlichen Entwicklungsgang der schönen Künste, ihrer Existenz und ihrem Begriffe nach, die erste, der Anfang und die Grundlage aller übrigen. Das Materiale dessen sie sich bedient, ist im Ganzen geschäzt Holz und Stein, die anorganische nach den Gesezen der Schwere gestaltbare Masse; die Form welche sie hervorbringen will, ist einen gegebenen Raum so zu umschliessen, dass er für den Menschen und seine Bedürfnisse, wie der Leib für die Seele, eine angemessene Wohnung sei; die in ihr vorherschende gestaltende Kraft des menschlichen Geistes ist der praktische Verstand; ihr Endziel die Befriedigung des dem Menschen von Natur inwohnenden freien Schönheitssinnes. Das objective Bedürfnis nach einem gesicherten Obdach, und der subjective erfindsame Geist des Menschen haben sie erzeugt, die aus Mühe und Arbeit gewonnene Tüchtigkeit hat sie weiter entwickelt, und der dem Menschen eingeborne ideale Sinn hat sie vollendet. Die schaffende Natur selbst hat ihm als Vorbilder vor Augen gestellt die pyramidalen Formen der Krystalle, die geschichteten Lagerungen der Felsenmauern der Gebirge, und im Innern derselben die selbstgewachsenen Felsengrotten mit ihren Bogengängen, Brücken, Pfeilern, Stalaktitensäulen; die aufstrebenden hochstämmigen Bäume des Waldes, deren Verzweigungen natürliche Laubdächer bilden; die Nester der Vögel, die Zellen der Bienen, alle Kunstbauten der Thiere, über deren stumme Intelligenz

die menschliche ihrer selbst bewusst langsam sich erhebt. Man kann daher immerhin gelten lassen was alte Sagen berichten, die Menschen hätten ursprünglich zerstreut in dunkelen Felsengrotten, hohlen Eichen, und unter dem Laubdach der Bäume Zuflucht gesucht und gewohnt, bis Prometheus oder nach attischer Sage die beiden Brüder Euryalos und Hyperbios die Kunst erfunden, feste sonnige Häuser zu bauen[34]. Wenn culturgeschichtlich das nomadisch umherziehende Hirtenleben dem ackerbauenden voranging, so war das *Zelt* der erste und einfachste Bau: zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten, eine Stange querüber zum Firste, und darüber eine Decke: das könnte allerdings die pri-

[34] Bei Aeschylus Prom. 451 ff. behauptet Prometheus die Menschen hätten vor ihm in völliger Verworrenheit dahingelebt und *οὔτε πλινθυφεῖς δόμους προςείλους ἦσαν, οὐ ξυλουργίαν, κατώρυχες δ᾽ ἔναιον ὥςτ᾽ ἀήσυροι μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίοις.* Diodorus I, 8: die Menschen hätten ursprünglich in Höhlen gewohnt oder vielmehr im Winter sich dahin geflüchtet, und die Noth sei ihnen die Lehrerin aller Künste geworden. Vitruvius II, 1, 1: homines veteri more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur cet. Plinius VII, 56, 194: laterarias ac domum constituerunt primi Euryalus et Hyperbius fratres Athenis; antea specus erant pro domibus. Pausanias X, 17, 2 von den ältesten Bewohnern Sardiniens: *καὶ πόλεις μὲν οὔτε οἱ Λίβυες οὔτε τὸ γένος τὸ ἐγχώριον ἠπίσταντο ποιήσασθαι· σποράδες δὲ ἐν καλύβαις τε καὶ σπηλαίοις, ὡς ἕκαστοι τύχοιεν, ᾤκησαν.* Suidas v. *δενδρυάζειν* p. 1205 und Etymologicum M. v. *δενδρυάζειν* p. 255. 256: *ἀπὸ τῶν παλαιῶν ταῖς δρυσὶ σκέπῃ χρωμένων. τοὺς γὰρ παλαιοὺς τῶν ἀνθρώπων πρὸ τῆς τῶν οἴκων εὑρέσεως, ἐν τοῖς κοιλώμασι τῶν δρυῶν λέγεται καταδύνοντας οἰκεῖν.*

märste Erfindung gewesen sein, wie wir sie heute noch sehen bei den Hirten des Feldes und den Hütern der Weinberge[35]. Wenn aber das ackerbauende Leben der Ausgangspunkt und die bleibende Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft und aller humanen Bildung ist; wenn aus sesshaften Familien die Dörfer, aus diesen die Städte, und aus beider Vereine die Staaten erwachsen sind[36]: dann darf wol die *Hütte* des Ackerbauers, und in ihr als heilige Stätte der *Herd* (ἑστία) als Embryo der Baukunst gelten; *sie* wäre es dann, aus der sich mit der wachsenden Gemeinde das Wohnhaus, das Stadthaus, das Rathhaus, und inmitten des Staates als Symbol seiner Lebensflamme der heilige Herd des Prytaneums entwickelt hätten[37].

Ihre weitere geschichtliche Entwicklung, ausgehend wie es scheint von dem Holzbau als dem einfachsten, und von diesem allmälig fortschreitend zum Steinbau, hängt überall enge zusammen innerlich mit dem religiösen Bewusstsein der Völker, und äusserlich mit der Naturbeschaffenheit ihrer Länder: also mit jenen Ursachen welche die tiefgreifendsten und dauerndsten sind im Leben der Menschen. Denn die Religion ist die eigentliche geistige Substanz des Volksbewusstseins, und die umgebende Natur der Boden und Schauplaz seiner irdischen Leiden und Freuden. Darum hängt auch die Baukunst mehr als

[35] Goethe, Werke 39, 344 f. und bei Hegel II, 317.

[36] Prodikus bei Themistius orat. XXX p. 422, 5 ff. Aristoteles Polit. I, 2. Cicero De off. I, 17. und Tibullus II, 1, 37 ff.

[37] Vergl. K. Bötticher, Die Tektonik der Griechen I Vorwort p. 19 ff. und meine Studien des classischen Alterthums p. 112.

jede andere Kunst mit dem ganzen Volkscharakter zusammen, bleibt sich am längsten gleich unter ihm in traditioneller Continuität, und ist verhältnismässig am wenigsten dem Wechsel und der Mode unterworfen. In ihrer successiven Ausbildung, die gleichzügig fortschreitet mit der allgemeinen Entfaltung des nationalen Lebens, zeigt sich wie in diesem selbst eine stetige innere Evolution der ursprünglichen Formen, eine allmälig vollendete Technik, eine allmälig vollkommen durchgebildete Construction, und eine langsam anschwellende, lebensvolle Steigerung vom Ruhigen zum Bewegten, vom Einfachen zum Geschmückten[38]: bis alles was der Kern unsichtbar in sich beschlossen enthielt, völlig entfaltet und ausgestaltet an das Licht des Tages getreten ist. Könnten wir die ganze geschichtliche Reihenfolge der nationalen Bauwerke eines Volkes von ihren Anfängen bis zu ihrem Ende vollständig überblicken, wir würden darin ein treues Bild seines ganzen inneren Lebensganges erkennen.

In der systematischen Eintheilung der vollendeten Baukunst unterscheiden schon die alten Architekten doppeltes: einmal die Anlage ganzer Städte mit ihren öffentlichen Gebäuden, (Tempeln Capellen Heiligthümern, Ringmauern Thoren Thürmen, Märkten Rathhäusern Gymnasien, Theatern Thermen Säulenhallen); und dann die Anlage und Einrichtung der städtischen und ländlichen Privathäuser[39]. Als

[38] Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur p. 20 f.

[39] Vitruvius I, 3.

äussere allgemeine Bestandtheile jedes vollständigen architektonischen Baues, bei allen Völkern aller Zeiten, unterscheiden sie ferner erstens den auf dem natürlichen Boden sich erhebenden Unterbau; zweitens den auf diesem aufgerichteten und umschlossenen Hauptbau; und drittens die den Hauptbau abschliessende und auf ihm ruhende Bedeckung[40]. Als innere wesentliche Erfordernisse jedes echten Kunstbaues werden anerkannt: die richtige Anordnung und Eintheilung der Räume; das schöne Verhältnis und Ebenmaas der einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen; und die innere Zweckmässigkeit und äussere Ausschmückung des Bauwerkes[41]. Keine Sorge müsse dem Architekten bei der Ausführung eines schönen Baues mehr am Herzen liegen, als demselben in allen seinen Theilen das vollkommenste Verhältnis zu geben; sei einmal die Grösse festgesezt, und die dem Zwecke des Werkes entsprechende Anordnung und Eintheilung gemacht, so solle er vor allem für das richtige Verhältnis sorgen, von welchem die Schönheit abhänge, damit der Blick des Beschauers nicht zweifelhaft sei über die Symmetrie und Eurythmie des Ganzen[42]. Denn allerdings könne man die Archi-

[40] Hübsch p. 12.

[41] Vitruvius I, 2, 1: architectura constat ex ordinatione (τάξις) et ex dispositione (διάθεσις), et eurythmia et symmetria, et decore et distributione (οἰκονομία).

[42] Vitruvius VI, 2, 1: nulla architecto major cura esse debet, nisi ut proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones; und §. 5: cum semel constituta fuerit magnitudo, sequatur eam proportionis ad decorem apparatio, ut non sit considerantibus aspectus eurythmiae dubius. Was die Griechen συμμετρία nennen,

tektur vorzugsweise als eine Kunst der Proportionen und der Symmetrie bezeichnen[43]. „Das Urbild aber welches allen schönen Bauwerken zu Grunde liegt (so lautet die goldene Regel des Vitruvius), ist der menschliche Leib: denn in diesem hat die Natur selbst die vollkommenste Symmetrie und Harmonie ausgedrückt, und ein Analogon dessen müsse darum auch allen schönen Bauwerken zu Grunde liegen.“[44]

Die einfache Gestalt der Säulen, deren Urbild die Naturform ist, der Stengel der Blume und der Stamm des Baumes, wurde allmälig, zuerst durch verticale Streifen, Cannelüren, in sich erweitert und vermannigfaltigt, dann durch eine hinzukommende sanfte Anschwellung (ἔντασις) elastischer gemacht und gestreckt: die alte stämmige dorische Säule war ursprünglich stark verjüngt, und nur viermal so hoch als ihr unterer Durchmesser; seit der Perikleischen Zeit aber wurde sie so schlank, dass ihre Höhe fünf bis sieben Durchmesser betrug; die jonische Säule hatte ursprünglich die sechsfache Höhe ihres

übersezt Cicero De off. I, 4, 14 durch *convenientia partium*, und De nat. deor. I, 18, 47 durch *compositio membrorum*, Plinius Epist. II, 5 durch *congruentia et aequalitas;* das Griechische Wort *ἀναλογία* geben Quintilianus I, 6, 3 und Gellius II, 25 durch *proportio* wieder.

43 Hübsch p. 13.

44 Vitruvius III, 1, 1: non potest aedes ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem; und §. 4. 5: mensurarum rationes, quae in omnibus operibus videntur necessariae esse, ex corporis membris collegerunt, und noch ausführlicher §. 9.

Diameters, welche dann bis zu neun Diametern stieg; und dazu endlich kam bei der korinthischen Säule noch das höhere und mit Akanthusblättern geschmückte Capitäl. Den Verhältnissen in der ernsten gedrungenen dorischen Säule liegen (so behauptet derselbe Architekt) die Proportionen des männlichen Körpers; der schlankeren, mehr anmuthigen und zierlichen jonischen Säule die des weiblichen Körpers zu Grunde: weshalb sie auch auf einer Basis ruhe wie auf einem Schuh, und in den Schnecken der Capitäle die weiblichen Haarlocken, in den Cannelüren des Schaftes die Falten der weiblichen Gewänder nachahme. Auch der korinthischen Säule, die wegen ihres höheren reich verzierten Capitäles noch schlanker und geschmückter erscheint, liege das Vorbild jungfräulicher Schlankheit zu Grunde[45].

Die regelmässigen, symmetrischen Formen der schönen Architektur haben bekanntlich eine mathematisch physikalische Grundlage, und finden sich vorbildlich in allen Naturformen ausgeprägt[46]; die eigentliche *Schönheit* der Bauwerke aber liegt darüber hinaus: *sie* fängt erst an, wo jene mathematische Nothwendigkeit verlassen wird, und aus der Materie der Geist hervorblickt, wo eine Idee den formlosen Stoff durchdrungen und gestaltet hat. Es ist zwar

[45] Vitruvius IV, 1, 6 ff.

[46] In den regelmässigen Formen der Krystalle, in den Zweigen und Blättern der Bäume, in der Gliederung der Thiere, und am vollkommensten in der Gestalt des Menschen selbst, und der symmetrischen Anordnung seiner Augen, Ohren, Wangen, Nüstern, Lippen, Zähne, Schultern, Hüften, Hände, Füsse.

eine gewöhnliche Annahme, die Schönheit eines Bauwerkes bestehe in der zweckmässigen Anordnung und Gliederung seiner Theile: wie das ganze Gebäude seinem Zwecke entsprechen müsse als Tempel Theater Wohnhaus; so müsse auch jeder Theil, jedes Glied einen besonderen Zweck erfüllen und sich nützlich erweisen: die Säule den Architrav tragen, dieser die Säulen verbinden und das Dach tragen; jeder überflüssige Theil störe die Schönheit, alle Verzierungen seien nur insoweit gerechtfertigt als sie Nutzen gewähren, was nichts nütze müsse wegbleiben. Es verhält sich aber mit dem allen wie mit der Nützlichkeitstheorie überhaupt: man kann sie in gewissem Sinne zugeben, nur fragt sich, wozu denn das Nützliche nützlich sei? zur Erhebung des Geistes und Veredelung des Lebens, oder zur blossen Befriedigung des materiellen physischen Bedürfnisses? Nicht nur der idealistische Platon, auch der nüchterne realistische Aristoteles lehrt, überall nur das Nützliche zu suchen, sei ein Zeichen niedriger Sinnesart, und zieme durchaus sich nicht für hochherzige und freigeborne Menschen[47]. In der Baukunst hat die Erfahrung diese Nützlichkeitstheorie jedenfalls widerlegt, denn niemand findet den trockenen Styl, der ihre Folge ist, schön. Das verwirklichte Ideal dieser Theorie wäre China, wo nur die Rücksicht auf Nutzen und Zweckmässigkeit das ganze Leben beherscht: wo seit grauer

[47] Platon im Theaetetus p. 204, 7 und Aristoteles in der Politik VIII, 3, 2 p. 1338, B, 2: τὸ δὲ ζητεῖν πανταχοῦ τὸ χρήσιμον ἥκιστα ἁρμόττει τοῖς μεγαλοψύχοις καὶ τοῖς ἐλευθέροις.

Vorzeit eine endlose Mauer das Reich der Mitte umschliesst, wo keine mächtige Pyramide, kein Säulentempel, kein zum Himmel aufsteigender Dom sich erhebt, kein Bau zur Erinnerung an eine grosse That der Nachwelt Zeugnis gibt, dass die Chinesen je eine lebendige Ahnung des Schönen, Erhabenen in sich trugen[48]. Die Schönheit *ruht* zwar, auch in der Architektur, auf der Zweckmässigkeit und Symmetrie, sie ist aber damit nicht identisch; sondern diese sind nur ihre Grundlage, das Piedestall der Schönheit, welche erst da ihren Sitz aufschlägt, wo ein Hauch geistiger, göttlicher Freiheit weht[49].

Da der Urheber und das Urbild aller menschlichen Kunstwerke der lebendige Mensch selbst ist, nach Leib und Seele, der Mensch aber nur dann seiner Idee entspricht, wenn er im Irdischen des Überirdischen eingedenk bleibt: so ist mit Recht überall und immer, nicht ein gewöhnliches Wohnhaus zu bauen für die leibliche Nothdurft des Lebens, sondern der Bau eines der Erhebung des Geistes gewidmeten Tempels als die Hauptaufgabe der architektonischen Kunst angesehen worden. Ebendarum aber zeigt auch die Culturgeschichte aller Völker, dass erst dann wenn der Gott selbst, der das religiöse Bewusstsein erfüllt, ein menschlich gedachter und menschenfreundlicher Gott ist; wenn die religiöse und humane Bildung eines Volkes soweit entwickelt ist, dass es sich nach seinem eigenen idealen Bilde

48 K. E. von Baer, Blicke auf die Entwicklung der Wissenschaft p. 80.

49 Vergl. C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste I, 52 f.

auch seine Götter echt menschlich denkt und verehrt: erst dann können Frömmigkeit und Kunst sich verbinden, um der Gottheit ein ihrer würdiges Gotteshaus zu erbauen. Und darum, weil ihre Götter nicht schöne, menschliche waren, haben es die asiatischen Völker auch niemals zu einer *schönen* Tempelbaukunst gebracht; erst die Griechen an denen schon im Alterthum selbst als charakteristisch hervorgehoben wird, es sei eigenthümlich hellenisch sich die Götter unter menschlicher Gestalt vorzustellen und menschenähnlich sie abzubilden[50], und die griechisch gebildeten Römer, und nach ihnen die christlichen Völker, die an einen Gottmenschen, einen menschgewordenen Gott glauben, haben schöne Tempel gebaut, und das Schöne in jeglicher Form zu empfinden, zu erkennen und darzustellen vermocht.

Über die ältesten Tempelbauten der heroischen Zeit haben sich nur wenige dunkele Nachrichten erhalten. Die ersten, einfachsten und natürlichsten Tempel scheinen hohle Bäume gewesen zu sein, in welche wie noch heute bei uns Bilder hineingestellt wurden: der dodonaeische Zeus wohnte in einer Bucheiche (ἐν πυθμένι φηγοῦ)[51], die ephesische Artemis in dem hohlen Stamm einer Ulme (πρέμνῳ ἔνι πτελέης)[52], und das Schnitzbild der orchomenischen Göttin in Arkadien war aufgestellt in einer hohlen Ceder[53]; ganz wie in dem nordischen Dodona, in der

[50] Herodotus I, 131. Maximus Tyrius VIII, 3.

[51] Hesiodus Fr. 80. — [52] Dionysius Perieg. 829.

[53] Pausanias VIII, 13, 2.

h. Eiche zu Romove die Bilder der drei altpreussischen Götter[54]. Ausserdem dienten natürliche Felsengrotten als Tempel, wie jene des Zeus und der Artemis Eileithyia in Kreta, des Dionysos auf Naxos, der Selene und des Pan in Arkadien, die sphragidische am Kithaeron und die korykische am Parnassos, in denen noch jezt Weihinschriften erhalten sind[55]. Doch auch schon eigentliche Tempel werden in der homerischen Zeit erwähnt, des Apollon in Ilion und in Chryse, der Athene in Ilion, und der Pallas in Athen[56]: von denen freilich nichts erhalten ist. Wahrscheinlich waren sie Holzbauten; darauf wenigstens deuten mehrere Nachrichten bei Pausanias, wonach der alte von Agamedes und Trophonios erbaute Tempel des Poseidon Hippios bei Mantinea in Arkadien ganz aus Eichenholz[57]; wie ebenso, noch zu seiner Zeit, eine der beiden Säulen an dem alten Heratempel zu Elis[58], und gleicherweise die Decke des alten Tempels auf dem Markte zu Elis von eichenen Säulen gestüzt war[59]: also ganz wie die ältesten christlichen

[54] Voigt, Geschichte Preussens I, 580. 595.

[55] Odyss. 19, 188. Plutarchus v. Aristid. p. 325, D. Pausanias IX, 3, 5. X, 6, 2. 32, 2 ff. Porphyrius De antro nymph. 20. Boeckh Corpus Inscr. No. 1728.

[56] S. meine Studien p. 51. 52. Vielleicht deutet auch Od. 3, 278: *Σούνιον ἱρόν, ἄκρον Ἀθηνέων* auf einen Tempel des Apollon der dort stand.

[57] Pausanias VIII, 10, 2: *δρυῶν ξύλα ἐργασάμενοι καὶ ἁρμόσαντες πρὸς ἄλληλα.*

[58] Pausanias V, 16, 1: *δρυὸς ὁ ἕτερος τῶν κιόνων ἐστίν.*

[59] Pausanias VI, 24, 7: *τὸν ὄροφον δὲ δρυὸς ἀνέχουσιν εἰργασμένοι κίονες.*

Kirchen in Deutschland Holzbauten waren, statt deren erst später der römische Steinbau eingeführt wurde. Die ersten grossen marmornen Göttertempel wurden um das Jahr 600 vor Chr. erbaut, als eine allgemeine weltgeschichtliche Bewegung die Völkerherzen durchzog von China und Indien bis nach Italien hin[60]: der Tempel der Hera auf Samos, der Artemis zu Ephesus, des olympischen Zeus zu Athen, des Apollon in Delphi, des Poseidon zu Paestum.

Wie sehr aber diese Tempelbaukunst eines Volkes mit seinem ganzen religiösen und volksthümlichen Bewusstsein zusammenhängt, dessen architektonischer Ausdruck sie ist, springt jedem sofort in die Augen, der einen hellenischen Tempel und eine gothische Kirche, wie beide auf dem Höhepunkt des nationalen Lebens, jener nach den Perserkriegen, diese nach den Kreuzzügen ihre Vollendung erhielten, etwa den Athenischen Parthenon und den Kölner Dom, aufmerksam betrachtet und mit einander vergleicht.

Der hellenische Tempel war nur ein umfriedeter, durch religiöse Weihung (ἵδρυσις) geheiligter Ort, in welchem das Götterbild aufgestellt wurde: das Umschlossene, Geheimnisvolle bildet seinen eigentlichen Charakter, weshalb er auch ohne Fenster war; damit vereinigte sich ein freier offener Säulenumgang. Alle Formen und Verhältnisse des Baues sind einfach klar gemässigt; die luftigen heiteren Hallen umher, in denen die redseligen Menschen gern sich ergingen, verkündigten auf den ersten Blick,

[60] Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 115.

dass die Götter die hier verehrt wurden, ganz menschlich gedacht, unter den Menschen zu Hause waren, und dass diese an sie und die gemeinsame mütterliche Erde warm und lebensfroh sich anschlossen. Auch der politische Republicanismus und der sonnige heitere Charakter des Landes spiegelt sich in dem Säulenhaus, welches auf einer mässigen Anhöhe, über dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben erhaben, wie ein heiliges Weihgeschenk den menschenfreundlichen Göttern dargebracht wurde.

Der Parthenôn, das Haus der jungfräulichen Göttin Athene (Ἀθήνη παρθένος), in der Mitte der Akropolis, an der Stelle des alten von den Persern verbrannten Tempels[61], von den Architekten Kallikrates und Iktinos[62], unter der Oberleitung des Phidias[63], ganz aus Pentelischem Marmor, im dorischen Styl erbaut, und in neun Jahren vollendet[64] (446—437 vor Chr.), hat je acht Säulen an der östlichen und westlichen Fronte, je siebenzehn an den beiden Langseiten, und ist 101 F. breit, 227 F. lang, und 65 F. hoch. Er besteht 1. aus dem Unterbau, 2. aus einem Säulenumgang, 3. aus je einem Vortempel an den beiden schmalen Seiten, 4. aus dem sogenannten Hekatompedon[65] d. i. der hundert Fuss langen Cella, in welcher von kleinen umgitterten Säulen umschlossen das Götterbild stand, und 5. aus dem durch eine massive Mauer, ohne innere Thüre von der Cella

[61] Hesychius v. ἑκατόμπεδος. — [62] Vitruvius VII praef. §. 12.

[63] Plutarchus v. Periclis p. 159, E: πάντων ἐπίσκοπος ἦν Φειδίας.

[64] Philochorus beim Scholiasten zu Aristophanis Pax 654.

[65] Suidas v. ἑκατόμπεδος p. 123.

getrennten Hinterhaus (ὀπισθόδομος), worin der Tempelschaz aufbewahrt wurde[66]. Jede der sechs und vierzig Säulen die ihn umgeben ist 34 F. hoch, und mit zwanzig Cannelüren verziert. Das ganze Äussere ferner des Tempels, die Giebelfelder an der östlichen und westlichen Fronte, die Metopen ringsum, und der Fries der Cella waren auf das reichste mit architektonischen Sculpturen, zahlreichen Statuen und Reliefs ausgeschmückt, welche die Geburt der Athene, ihren Sieg über Poseidon, und anderes aus der attischen Göttergeschichte, nebst der grossen panathenäischen Festprocession darstellten.

Mit wie bewunderungswürdiger nach den Gesezen der Optik berechneter Feinheit die Baumeister diesen Tempel ausgeführt haben, ist erst durch eine Entdeckung der neuesten Zeit dargethan worden. Penrose fand nemlich durch genaue Messungen, dass der Unterbau des Parthenon nicht vollkommen wagerecht gebaut sei, sondern von den Enden nach der Mitte hin in Form einer leisen Curve anschwelle, an den Vorderseiten um etwa den vierten, an den Langseiten um etwa den dritten Theil eines Fusses; und dass auch die Säulen die den Bau umgeben nicht völlig senkrecht stehen, sondern sich oben am Capitäl fast um anderthalb Zoll gegen die Cellamauer einwärts neigen. Weshalb auch Vitruvius (was wir jezt verstehen gelernt haben) den Architekten ausdrücklich den Rath gibt, sie sollten dem Unterbau der Tempel

[66] Harpokration v. ὀπισθόδομος p. 134 und Suidas v. ὀπισθόδομος p. 141.

durch eine kleine künstliche Anschwellung nachhelfen; weil wenn man ihn nach der Setzerwage richte, er dem Auge des Beschauers concav erscheine[67]. Auch sollte wie kaum zu bezweifeln ist durch diese sanfte Anschwellung des Unterbaues, und die concentrische Neigung der Säulen der lezte Rest alterthümlicher Schwere und Trockenheit, welchen eine vollkommen horizontale Architektur mit ganz verticalen Säulen hervorbringen würde, glücklich vermieden, und dem ganzen Bau dadurch ein wachsthümlicher Schwung und der Ausdruck elastischer Freiheit gegeben werden. Und in der That ist der Totaleindruck, den dies wunderbare Werk auf jede ihm geistig verwandte betrachtende Seele ausübt, gesättigte Lust und heitere Freiheit, wer es anschaut fühlt Ruhe und Frieden in seine Seele einziehen; von ihm gilt vorzugsweise was Winkelmann als das Wesen der hellenischen Kunst überhaupt bezeichnet, stille Grösse und innere Hoheit[68].

Auch in der späteren Lebensgeschichte dieses Baues spiegeln sich alle grossen Schicksale welche das Land und Volk der Hellenen erfahren hat. Der Tempel erhielt sich seiner ursprünglichen Bestimmung gemäss als Haus der Athene ohngefähr neunhundert Jahre; er wurde dann im Anfange des Mittelalters in eine christliche Kirche verwandelt, in welche statt der Jungfrau Athene die Jungfrau Maria einzog, und

[67] Vitruvius III, 4, 5: stylobata ita oportet exaequari, uti habeat per medium adjectionem per scamillos impares. si enim stylobata ad libellam dirigetur, alveolatus oculo videbitur.

[68] K. Bötticher, Die Tektonik der Griechen I Vorwort p. 20. M. Hettner, Griechische Reiseskizzen p. 108 ff.

blieb dann abermals tausend Jahre diesem Zwecke geweiht. Darauf wurde er eine türkische Moschee, bis ihn an einem unheilvollen Tage, am 28. September 1687 die von dem Venezianischen Feldobersten Grafen von Königsmark geschleuderten Bomben auseinanderrissen[69]. Zwischen 1801 und 1816 plünderte ihn, Fluch seinem Namen, der Schottländer Lord Elgin[70]; und jezt, seit 1835 vom Schutt der Jahrhunderte gereinigt, dienen seine Trümmer als Kunstmuseum zur Aufbewahrung anderer Trümmer. Doch erregt er auch so noch einen wunderbaren Enthusiasmus; denn auch heute noch gilt von ihm was vor siebenzehn Jahrhunderten Plutarchus von allen Bauten der Perikleischen Zeit gerühmt hat: an Schönheit seien alle schon von Anbeginn her alterthümlich gewesen, durch blühenden Reitz aber bis auf diese Stunde frisch und neu; also webe in ihnen ein lebendiges Leben, welches ihr Ansehen ewig unberührt von der Zeit erhalte, als wären sie belebt von einer niemals alternden Seele[71].

Eine von der hellenischen wesentlich verschiedene Form des Cultus, und ihr entsprechend eine ganz andere Construction des Gotteshauses ist aus dem Christenthume erwachsen. Der Gott dieser centralen und universalen Religion ist nicht wie im Hellenismus einer unter vielen, auch nicht der höchste unter diesen, sondern der einzige, neben welchem

69 E. Curtius, Die Akropolis von Athen p. 30 f.

70 Vergl. Byron's *The curse of Minerva*, und *Childe Harold* II, 11 ff. mit den Anm.

71 Plutarchus v. Periclis p. 159, E.

kein anderer Gott ist; nicht der Bildner der Welt, sondern ihr Schöpfer. Er hat zwar in sich eine Dreiheit von Potenzen, die aber immanent in ihm, nur *eine* Substanz sind. Sein Verhältnis zur Schöpfung ist daher nicht ein naturnothwendiges (denn die Natur verdankt ja nur ihm dass sie existirt), sondern ein in Liebe, die sein Wesen ist, freies: aus Liebe hat er geschaffen, und durch sie steht er mit seiner Schöpfung in ewiger Verbindung. Die zweite jener ihm immanenten Potenzen, der göttliche Logos, der als solcher von Ewigkeit her das Prototyp der emanenten Schöpfung und ihrer lezten vollendetsten Gestalt, des Menschen ist, hat sich nach christlicher Lehre, in der Fülle der irdischen Zeiten, als die allgemeine menschliche Bildung soweit vorgeschritten war ihn zu begreifen und aufzunehmen, durch den Leib einer reinen von der Sünde unversehrten Jungfrau der menschlichen Natur eingesenkt, um diese Natur, die durch eine uralte Schuld ihrem Schöpfer entfremdet war, wieder zu ihm, ihrem Vater zurückzuführen, und mit ihm innerlich in freier Liebe zu einigen. Das in diesem Verhältnis begründete religiöse Bewusstsein, und der daraus hervorgehende christliche Cultus trägt daher von vorn herein einen transcendentalen Charakter. Der Mensch fühlt sich im Christenthume nicht wie im Hellenismus seinem Gotte von Natur ebenbürtig[72], sondern erkennt diesen Gott als absolut überirdischen Schöpfer an, welchem er,

[72] Vergl. meine Studien p. 342 und die Abh. über die prophetische Kraft der menschlichen Seele p. 44.

das Geschöpf, durch seine ganze Existenz realer Weise verpflichtet; von welchem er, der Sünder, durch seine Schuld innerlich getrennt; und mit welchem er, der Begnadigte, durch die erbarmende Liebe Gottes innerlich wiedervereinigt ist.

Demgemäss ist auch das christliche Gotteshaus seiner Idee nach nicht dazu bestimmt, dass ein Cultusbild in ihm aufgestellt und verehrt werde, denn sein Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, sollen im Geiste und in der Wahrheit ihn anbeten[73]; sondern seine Bestimmung ist, die lebendige Gemeinde der Gläubigen selbst liebevoll in sich aufzunehmen, von der umgebenden Aussenwelt abzusondern, innerlich zu sammeln, zum Überirdischen emporzuheben, und aller Herzen und Blicke auf den mystischen Altar, den Tisch des Herrn zu concentriren. Und diese Aufgabe hat die christliche Architektur gleich anfangs mit frischer Begeisterung aufgefasst, und was sie vorgefunden ihr gemäss umgebildet. Die Kirche der Christen ist darum nicht ein Säulenhaus, auf die sonnige Erde hingebreitet und ringsum mit Sculpturen geschmückt; sondern sie strebt schon in den alten Basiliken, weite Räume umfassend, mächtig empor von der Erde zum Himmel[74], und ihre ganze Schönheit ist innerlich[75]. Nur den allgemeinen Charakter aller religiösen Bauwerke, ein Heiliges zu umschliessen und von dem Irdischen abzusondern, theilt

[73] Johannes Ev. 4, 24.

[74] Hegel 2, 334 (Ihre ganze Tendenz ist *sursum corda.*)

[75] Hohes Lied 4, 7. Psalm 45, 14.

sie mit dem hellenischen Tempelbau; ihr specifischer Inhalt und die diesem analoge Form ist sehr verschieden: dort relativ kleine niedere Räume, hier grosse sichtlich emporstrebende; der hellenische Tempel im Innern, in seiner Cella, architektonisch höchst einfach, im Äussern dagegen aufs reichste mit Statuen und Reliefs geschmückt, und mit offenen Hallen umgeben: während die christliche Kirche, ganz in sich abgeschlossen und nur wegen des Innern da ist, dessen Wände mit Gemälden geziert, und dessen grosse weite Räume, den Bedürfnissen des Cultus und der Gemeinde entsprechend, vielfach gegliedert und architektonisch ausgestaltet sind[76].

Das schönste Werk der gothischen Baukunst auf deutscher Erde, der Kölner Dom, ist leider nicht vollendet. Er wurde als die ältere Kirche aus der karolingischen Zeit abgebrannt war, am 14. August 1248 von dem Erzbischof Konrad von Hochstetten begonnen, nach einem Plane, an welchem wie es scheint auch Albertus Magnus Bischof von Regensburg und Simon von der Lippe Bischof von Paderborn Theil hatten; als seine ersten Baumeister werden genannt Heinrich von Sunere und Gerhard von Rile. Das ganze Gebäude, ausgeführt aus Trachyt von graugrüner Farbe, der am Drachenfels gebrochen wurde, besteht aus fünf Theilen: aus der Vorhalle, die zugleich den Unterbau der Thürme und der Façade bildet; aus dem Langhaus und dem Chore; und aus dem zwischen das Langhaus und den Chor eingeschobenen Quer-

[76] Hübsch p. 52. 53.

hause. Seine Grundform ist demnach wie bei den ausgebildeten Basiliken die eines Kreuzes, dessen längere Arme durch Langhaus und Chor, die kürzeren durch das von der Mitte des Kreuzes lang ausladende Querschiff gebildet werden. Das Langhaus und der Chor sind in fünf Schiffe getheilt, von denen das mittelste und höchste doppelt so breit ist als je eines seiner niederen Nebenschiffe; das Querhaus hat drei Schiffe. Die ganze Länge im Innern, des Langhauses mit dem Chore, beträgt 458 F. 8 Z., die des Querhauses 250 F. 6 Z., und die Höhe des Mittelschiffes 150 F.; im Äussern ist der gesammte Bau 490 F. 8 Z. lang, und an der Façade 205 F. 7 Z., am Langhause 183 F. breit. Die beiden Thürme über der Façade, von Geschoss zu Geschoss sich verjüngend, sind auf die schwindelnde Höhe von 480 F. projectirt[77].

Die constructiven Eigenthümlichkeiten dieses und aller ihm ähnlichen gothischen Dome bestehen bekanntlich darin dass: ausser dem überall vorherschenden, aus zwei Kreissegmenten zusammengesezten Spizbogen, und der dadurch bedingten Gewölbeconstruction, alle Theile des Baues aus den einfachsten Grundformen des Quadrates, des Dreieckes, und des Kreises streng geometrisch entwickelt, und durch einen reichen der Pflanzenwelt nachgebildeten Blätterschmuck verziert sind: also dass darin zwei relativ entgegengesezte Eigenschaften, der lebendige plasti-

[77] S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Cöln, München 1842. und E. Guhl, Der Dom zu Cöln, Stuttgart 1851.

sche Naturinstinkt der Germanen, und der klare ordnende mathematische Verstand der Romanen, beide durch den transcendentalen Geist des christlichen Glaubens gehoben und verklärt, glücklich vereinigt erscheinen.

Mit diesen geistigen, gestaltenden Kräften verbindet sich eine vollendete Technik, die ausgehend von dem Tonnengewölbe, fortschreitend zu dem Kreuzgewölbe, und von diesem auf die Gurtbögen und Diagonalrippen übergehend, in ihrem Hauptbestreben darauf gerichtet ist, allen Schub und Druck auf einzelne feste Punkte wirken zu lassen, und diese möglichst ausserhalb des Gebäudes, auf die Strebepfeiler zu verlegen. Dadurch wurde es möglich, fast alle Seitenwände mit riesigen Fenstern zu durchbrechen, die ganze Masse des Gebäudes in Glieder aufzulösen, alle Materie in Form zu verwandeln, alle Schwere verschwinden zu lassen, und den ganzen Steinbau zu einem farbigen von Licht und Sonne erfüllten Glashause zu machen. Alle schwerfälligen Pfeilermassen wurden in leichte himmelanstrebende Säulenbündel (*Dienste* genannt in der Steinmetzensprache) umgebildet, alle Fenster spitz, rosettenartig oder kleeblattförmig ausgegliedert, die äusseren Portale, gewöhnlich drei an der Zahl, zu lebendigen Lauben gestaltet und, wie das ganze Äussere, mit zahlreichen Standbildern und Basreliefs, Thürmchen und Laubwerk ausgeschmückt[78]. So dass in der

[78] Hübsch p. 87 ff. und A. Reichensperger in dem Allgemeinen Kirchenlexicon I, 526 ff.

That der Totaleindruck den diese wunderbaren Dome machen, von innen und aussen, dort durch das magische Farbenlicht ihrer in Fenster verwandelten Wände, hier durch die himmelanstrebenden Thürme, und die Unendlichkeit des Details mit welchem das Ganze geschmückt ist, ein so mächtiger und erhabener wird, der die Seele in ihren Wurzeln ergreift und über die Erde emporhebt, als je ein Werk menschlicher Hände hervorzubringen vermocht hat.

Es kann darum allerdings gesagt werden, der hellenische Tempel verhalte sich zu der gothischen Kirche, wie eine Aeschylische Tragoedie zu einer Shakspeare'schen[79]; aber es muss, auch bei diesem Vergleiche, anerkannt werden, dass Shakspeare zwar eine reicher entwickelte und subjectiver verinnerlichte Individualität als Aeschylus ist; deshalb jedoch, objective gemessen, der Geist des lezteren an kernhafter Substanzialität nicht hinter jenem des ersteren zurücksteht; und dass ebenso die gothischen Dome zwar ungleich reicher gegliedert und grossartiger construirt sind als die hellenischen Tempel, dass aber was objective Klarheit, maasvolle Schönheit und künstlerisch vollkommene Ausführung angeht, die Marmortempel der Perikleischen Zeit niemals und nirgendwo sind übertroffen worden. Das christliche Bewusstsein, welches jene gothischen Dome erzeugt hat, ist ohne Widerrede ein tieferes und innigeres als jenes hellenische dessen Ausdruck das Säulenhaus ist: wenn aber das Wesen der Kunst darin besteht, einen gei-

[79] Hübsch p. 37.

stigen Inhalt in der ihm sinnlich adaequaten Form darzustellen, so kann nicht geleugnet werden, dass in dem hellenischen Tempel Inhalt und Form sich vollkommener decken als in den gothischen Domen: die weder die einzige Form der christlichen Kirchenbaukunst sind, noch als die vollkommenste, auch darum nicht gelten können, weil überhaupt keine endliche Form den unendlichen Inhalt des christlichen Glaubens zu fassen und vollkommen darzustellen im Stande ist.

Die äussere Geschichte des Kölner Domes ist traurig, wie die gleichzügige des deutschen Volkes. Bald nach dem Beginne des Baues erhoben sich gegen die stetige Fortführung desselben grosse Hindernisse, die beständigen Zwistigkeiten der Stadt mit ihren herrischen Erzbischöfen. So kam es dass die Einweihung des Chores, des einzigen Theiles der an dem alten Baue vollendet wurde, erst 72 Jahre nach der Grundsteinlegung, im Jahre 1320 stattfand. Die kühn und stolz angelegten Thürme, Symbole der beiden Schwerter auf Erden, sind wie das Kaiserthum und Pabstthum selbst beide nicht ausgebaut; der nördliche deutsche erhob sich kaum 30 F. hoch über der Erde, der südliche römische 190 F. hoch, als der Bau im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts momentan, dann in Folge der Reformation und des heillosen confessionellen Haders, der die Herzen der Deutschen vergiftet hat, dauernd unterbrochen wurde. So standen die Trümmer des Werkes dreihundert Jahre lang, ein Denkmal erhabener Sinnesart, beharrlichen Willens, kunstreichen Vermögens, und der alles zerstö-

renden Zwietracht, ein Sinnbild der gesammten Geschichte unseres einst grossen Vaterlandes. Wollte Gott dass die Wiederaufnahme des Baues seit dem Jahre 1821 ein Zeichen der schwindenden Zwietracht wäre und der wiederkehrenden Eintracht.

III.

Die zweite unter den Künsten ist die Sculptur, ursprünglich aufs engste mit der Architektur verbunden, von welcher sie sich erst sehr allmälig frei machte. Ihr Materiale ist wie bei jener ebenfalls Holz und Stein, dann Elfenbein und Metall; die in ihr thätige Geisteskraft die plastische Phantasie; ihre Form und ihr Inhalt die menschliche Gestalt: ihr Ziel, vollkommene menschliche Göttergestalten und götterähnliche Menschengestalten zu bilden. Auch hier aber gilt was bei der schönen Tempelbaukunst bemerkt wurde: nur wenn die Gottheit selbst Menschengestalt in dem religiösen Volksbewusstsein angenommen hat, vermag es der religiöse Künstler sie in menschenähnlicher Schönheit darzustellen. Daher kam es, dass die asiatischen Völker niemals wahrhaft schöne Bildwerke gehabt haben. Die kolossalen (13 bis 16 F. hohen) Standbilder der indischen Grottentempel sind wie ihre Götter selbst unmenschliche monstrose, mit vielen Leibern Köpfen Augen Händen Füssen, ganz symbolische Darstellungen der allschauenden alles umschlingenden Macht ihrer substanziellen Naturgötter. Der Eindruck den sie hervorbringen ist troz der Schönheit und Weichheit

einzelner Körperformen ein grausenhafter, wie die Indier selbst es aussprechen: „der Mann welcher hier erblickt wird mit tausend Händen Füssen und Augen, mit dem Glanz der Sonne, mit tausend Häuptern: dieser Allgestaltige ist der Geist und Herr aller Geschöpfe“ [80]; „ich sehe da alle Götter in deinem Leibe, zugleich aller lebendigen Wesen Schaaren: viele Arme Leiber Antlize und Augen seh' ich an dir, überall hin dich unendlich; nicht Anfang, nicht Mitte, nicht Ende seh' ich an dir, allgestaltiger Herr des Weltalls, von unendlicher Kraft, mit zahllosen Armen, mond- und sonnenaugig, mit deinem Lichte das Weltall erwärmend. Dein Riesenleib mit den vielen Gesichtern und Augen, mit den vielen Armen Beinen Füssen, mit den vielen Leibern und Zähnen erschrecket die Welt und mich“ [81]. Und gleicherweise fehlt den aegyptischen Götterbildern bei aller Vollkommenheit einzelner Theile die echte freie menschliche Schönheit: es sind Menschenleiber mit Thierköpfen, oder wenn sie es wagten die Götter ganz menschenähnlich zu bilden, fehlt ihnen doch die Freiheit der menschlichen Bewegung. Viel lebendiger und tiefer haben sie die stumme Intelligenz der Thiere als die redende Seele des Menschen erfasst und dargestellt; denn was der Mensch seinem inneren Wesen nach sei, ein freier seiner selbst bewusster Geist, haben sie nicht gewusst.

[80] Yâjnavalkya's Gesezbuch 3, 119. 120.

[81] Bhagavad-Gita 11, 15 ff. Ebenso wird der Persische Mithra als der allsehende und allwissende „der zehntausendaugige“, und als der allhörende Zeuge aller Gedanken Worte und Werke „der zehntausendohrige“ genannt: F. Windischmann, Mithra p. 53.

Der höchste Gedanke ihrer Theologie, in der berühmten Inschrift des verschleierten Bildes der Neith zu Sais lautete: „ich bin alles was war, und ist, und sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher gelüftet; die Frucht aber die ich gebar, ward Helios“ [82]. Wie anders dagegen lautet der goldene Spruch im Pronaos seines Tempels, mit welchem der lichte Gott der Hellenen, die im Schoose der Neith gezeitigte Frucht, der Delphische Apollon jeden empfing der zu ihm kam: „Mensch, erkenne dich selbst“ [83]. Während dieses Fundamentalgebot aller echten Philosophie, *γνῶθι σαυτόν*, den Griechen als Basis jeder wahren Erkenntnis sowol als echten Thatkraft galt, wird von den Aegyptern ausdrücklich bezeugt, dass ihre symbolische Philosophie (*τὴν διὰ συμβόλων φιλοσοφίαν*) grossentheils in Mythen und Sagen verhüllt, nur ein schwaches Abbild der Wahrheit durchblicken liess; und dass ihre Theologie, wie auch die vor den Tempeln aufgestellten Sphinxkolosse andeuteten, nur räthselhafte Weisheit enthielt [84]. Während daher die aegyptischen Götterstatuen, sitzend, in tiefe Ruhe versenkt; stehend, mit geschlossenen nur wenig ausschreitenden Beinen, die Arme fest an den Körper gelegt, die Augen nur halb geöffnet, wie aus tiefem

[82] Plutarchus Mor. p. 354, C und Proclus in Timaeum p. 69, 26: *ἐγώ εἶμι πᾶν τὸ γεγονὸς καὶ ὂν καὶ ἐσόμενον, καὶ τὸν ἐμὸν πέπλον οὐδεὶς πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν. ὃν δ' ἐγὼ καρπὸν ἔτεκον, ἥλιος ἐγένετο.*

[83] Platon im Protagoras p. 213. Plutarchus Mor. p. 385, D. 408, D. E.

[84] Plutarchus Mor. p. 354, B. Clemens Alex. Strom. II p. 429, 10 ff. V p. 664, 22 ff.

Schlafe erwachend, fast noch träumend dargestellt sind, ohne Leben Wärme Freiheit: finden wir diese Gebundenheit bei den Griechen allmälig sich lösen, bis sie, analog der successiven Befreiung ihres religiösen Bewusstseins, auch ihre Götter voll individueller Lebendigkeit mit völliger Freiheit dahinschreiten liessen[85]. Mit einem Worte, erst die Griechen und Römer, und die nach ihnen gebildeten christlichen Völker, weil ihr religiöses Bewusstsein ein menschlich freies ist, haben auch eine menschlich schöne Sculptur erzeugt; denn die Bilder der Götter können ja nur den Vorstellungen entsprechen, die man von den Göttern selbst hat.

Auch die Griechen zwar dachten sich diese ursprünglich nicht als menschenähnliche Wesen, sondern nach der Weise der asiatischen Völker pantheistisch, als allgemeine substanzielle Naturpotenzen. In der altorphischen Theologie wird Zeus noch ganz wie in der indischen aufgefasst „als Anfang Mitte und Ende aller Dinge, der erste und lezte, die Wurzel der Erde des Meeres des Himmels, Mann zugleich und Weib, als der Lebensodem aller Lebendigen und die Seele des Feuers, Sonne und Mond“[86]; und gleicherweise wird aus einer Theogonie des Musaeos der ganz indisch klingende Satz angeführt: „*alles* urspringet aus *einem* und kehret zurück in dasselbe“[87]. Ja es fanden sich

[85] Schelling, Sämmtliche Werke II, 2, 293 ff.

[86] Aristoteles De mundo 7 p. 401 und der ganze orphische Hymnus bei Porphyrius in des Eusebius Praep. evang. III, 9 p. 215 ff.

[87] Diogenes L. prooem. §. 3: ἐξ ἑνὸς τὰ πάντα γενέσθαι καὶ εἰς ταὐτὸ ἀναλύεσθαι.

dem entsprechend hin und wieder auch in hellenischen Tempeln ganz symbolische Cultusbilder nach indischer und aegyptischer Weise: ein dreiaugiger Zeus[88], ein vierarmiger Apollon[89], ein stierförmiger Bakchos[90], und eine schwarze Demeter, deren Kopf und Haare die eines Pferdes waren, mit angewachsenen Schlangen[91]. Später aber gestaltete das religiöse Bewusstsein der Griechen aus diesem pantheistischen Allwesen einen ganz persönlichen menschlich gedachten Gott, der schon bei Hesiodus und Homerus als Vater und König der Götter und Menschen, bei Aeschylus als allmächtiger, allwissender, allwaltender höchster Gott erscheint[92]. Und ebenso war Apollon zwar ursprünglich gewiss nichts anderes als der Sonnengott; aber wie das Licht das natürliche Bild des Wissens, der Geist in der Natur ist, so wurde er Gott der Weissagung, Chorführer der Musen, das Sinnbild geistiger Kraft und Schönheit, und zulezt ein ganz persönlich gedachter Gottmensch, das Ideal hellenischer Schönheit und ewiger Jugend. Und so alle Götter: deren Darstellung in menschlicher, über das Maass der Wirklichkeit erhöhter und verklärter Gestalt fortan als die höchste Aufgabe der bildenden Kunst betrachtet wurde.

[88] Pausanias II, 24, 5.

[89] Libanius I p. 340, 7: *οἷον ἐν Ἀπόλλωνος τετράχειρος ἀγάλματι.*

[90] Plutarchus Mor. p. 364, E: *ταυρόμορφα Διονύσου ποιοῦσιν ἀγάλματα πολλοὶ τῶν Ἑλλήνων.*

[91] Pausanias VIII, 42, 3.

[92] *Ζεὺς παναίτιος, πανεργέτης, παγκρατής, πάντα νέμων, ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων μακάρτατος* bei Aeschylus Ag. 1454 f. Suppl. 508 ff. Prom. 528.

Die in der Natur ihres Gegenstandes begründete Eintheilung der Sculptur ist: in ideale Götter- und Heroenbilder; in historische Bildwerke, Statuen berühmter Männer und Frauen; und in Darstellungen der höheren Thiere, deren seelischer Ausdruck dem menschlichen verwandt ist, und ebendarum auch mit ihm zusammengestellt, und als Symbol und Vorspiel desselben aufgefasst werden kann. Ihr Grundtypus und ihre wesentliche Form, die menschliche Gestalt, ist *ihr* wie *jeder* Kunst in der Natur gegeben, nicht von ihr erfunden; ihre künstlerische Aufgabe aber ist es, nicht diese gegebene Form bloss äusserlich treu aufzufassen und nachzubilden, sondern sie ihrer Idee gemäss lebendig empfunden, und aus dem Geiste des Künstlers heraus zu reproduciren[93]. Gerade die hohe Vollendung der hellenischen Sculptur beruht vorzugsweise darauf, dass ihre grössten Meister von der Idee erfüllt waren, dass Seele und Leib einander entsprechend und in eines genaturt seien, dass die Seele es sei, die ihren Leib sich baue, ihrer eigenen seelischen Natur gemäss; dass sie den Menschen als die vollkommenste Einigung von Seele und Leib, den menschlichen Leib in seiner ursprünglichen Bedeutung, als den natürlichen adaequaten Ausdruck der Seele, auf jedem Punkte vollkommen belebt aufgefasst haben[94]: so dass die Proportionen der Seele

93 Hegel 2, 370. 383.

94 Vergl. Platon im Phaedrus p. 40, 11 ff. De Rep. III p. 138, 5 ff. und unten Anm. 656. Calderon's Comedias tom. IV p. 201, B: señal, que es noble el alma, que está en ella; que el huésped bello habita en casa bella. Ebenso fasst auch der Persische My-

und des Leibes sich gegenseitig entsprechen, und was seelenhaft in dem Leibe sei, leibhaftig aus ihm herausschaue. Auf diesen echt hellenischen Glauben war ja auch die ganze liberale Jugenderziehung in der bessern Zeit gegründet: auf die Gymnastik für den Leib, und auf die Musik d. i. die Musenkünste für die Seele, um eine harmonische Ausbildung der Leibes- und Seelenkräfte, eine schöne Seele in einem schönen Leibe zu erzielen[95]; und in diesem Sinne sagt noch ein spätgeborener Rhetor: „die alten Weisen hätten gelehrt, die Natur selbst habe grossen Geistern auch angemessene Leiber gegeben, und aus dem Antliz des Menschen und der Wolgestalt seiner Glieder könne erkannt werden, ein wie grosser und himmlischer Geist in ihm wohne“[96]; eine Idee, die seit des Sokrates Zeit aufgegeben[97], allmälig auch das

stiker Dschelaleddin Rumi „den Leib als das Kleid des Geistes“ auf: Hammer Purgstall in den Sitzungberichten der phil. hist. Classe der Wiener Akademie Bd. VII p. 736.

95 Vergl. meine Studien p. 77.

96 Eumenius Panegyr. in Constantinum 17, 3: non frustra doctissimi viri dicunt: naturam ipsam magnis mentibus domicilia corporum digna metari, et ex vultu hominis ac decore membrorum colligi posse, quantus illos caelestis spiritus intravit habitator.

97 Sokrates in Platons Gorgias p. 164, 14: *πολλοὶ ψυχὰς πονηρὰς ἔχοντες ἠμφιεσμένοι εἰσὶ σώματα καλά.* Seneca Epist. 66, 3: potest ex casa vir magnus exire, potest et ex deformi humilique corpusculo formosus animus et magnus. Der Ausspruch des Sozomenus Hist. eccl. V, 6 p. 602, B: dass in Wahrheit nicht wie der *Leib* so auch die Seele sei, sondern dass umgekehrt die Beschäftigungen der *Seele* sich auch in dem Charakter des Leibes abspiegeln: *ἦ γὰρ ἀληθὲς εἰπεῖν, οὐχ ὥς τισι δοκεῖ, ὁποῖα τὰ σώματα, τοιαύτην εἶναι τὴν ψυχήν· ἀλλ᾽ ἐν τοῖς τῆς ψυχῆς ἐπι-*

Sinken der statuarischen Kunst zur Folge gehabt hat[98]. Die echte Sculptur gibt daher in ihren Werken die menschliche Gestalt in vollkommener Leiblichkeit, den Menschen wie er leibt und lebt, mit ganzer plastischer Deutlichkeit. Ebendarum aber auch, weil das Wesen des Menschen in der einen lebensvollen Gestalt seines Leibes ganz ausgesprochen ist; weil jedes Glied dieses Leibes ein lebendiges Organ der Seele und von ihr durchdrungen ist; weil die Bildhauerkunst nur *soviel* Seele darstellen kann, als sich in den festen Formen des menschlichen Leibes ausspricht; und weil ihre Darstellungen nach der Natur des Materiales, dessen sie sich bedient, uns fest und rund vor Augen stehen: liebt sie es auch, nicht nur ihre Götter und Heroen in ruhiger leidenschaftsloser Erhabenheit, zeitlos und bewegungslos, ihrer ewigen Idee gemäss; sondern auch ihre Menschenbilder so darzustellen, dass darin mehr das Feste,

τηδεύμασιν ἀπεικονίζεσθαι τὸ τοῦ σώματος ἦθος: bezeichnet am schärfsten den Unterschied der früheren objectiven und der späteren subjectiven Betrachtungsweise.

98 Ein zweiter Grund warum die hellenischen Götterbilder der guten Zeit die vollkommensten sind die es gibt, besteht darin, dass *jeder* der hellenischen Götter nur *eine bestimmte* Haupteigenschaft der göttlich menschlichen Natur ausdrückt, und demgemäss auch einen scharf ausgeprägten Typus hat, der sich von dem jedes andern Gottes charakteristisch unterscheidet: so dass man nicht bloss aus dem Kopfe, sondern fast aus jedem einzelnen Hauptgliede eines Götterbildes zu erkennen vermag, welchem Ganzen es angehört: was natürlich auch viel leichter sinnlich ausgedrückt werden kann, als der Gottmensch Jesus Christus, in welchem *alle* göttlich menschlichen Eigenschaften *vereinigt* gedacht und dargestellt werden sollen.

Bleibende und Beständige des in sich beruhenden Charakters (τὸ ἦθος), als die vorübergehende Leidenschaft des Augenblickes (τὸ πάθος) ausgedrückt werde.

Nur *ein* Organ des menschlichen Leibes, das am meisten seelenhafte [99], den Blick und das Feuer des Auges darzustellen, ist ihr durch die schwere Natur ihres Materiales versagt. Gerade diese natürliche Beschränktheit aber, dass sie auf die Darstellung der *Innigkeit* des Seelenlebens verzichten muss — denn Thaten und Stimmungen der Seele vermag sie ihren Bildern wol einzuflössen [100] — gewährt ihr wie jede Beschränkung auch eigenthümliche Vortheile, welche sie vor ihrer jüngeren Schwester, der Malerei, deren Leuchte sie ist [101], voraus hat. Der Blick des Auges

[99] Vergl. Dante im Purgatorio 28, 45: i sembianti soglion esser testimon del cuore. Calderon's Comedias tom. I p. 365, B: las puertas del alma son los ojos; p. 371, B: los mojos son grandes amigos de los ojos; tom. IV p. 202, A: por los ojos vierto el alma. Byrons Bride of Abydos I, 6: that eye was in itself a soul.

[100] Sokrates bei Xenophon Mem. III, 10, 8: δεῖ ἄρα τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα (sc. τὰ πάθη καὶ τὰ ἤθη) τῷ εἴδει προςεικάζειν. Und in der That wird auch von den Bildhauern Skopas und Praxiteles gerühmt dass sie es verstanden hätten, ihren Marmorbildern die Stimmungen der Seele einzuflössen. Diodorus 26, 1 von Praxiteles: ὁ καταμίξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τῆς ψυχῆς πάθη, und Callistratus 2, 5: ὁ μὲν οὖν Σκόπας δημιουργὸς ἀληθείας ἦν, καὶ ἐν τοῖς σώμασι τῆς ψυχῆς ἀνετυποῦτο τὰ θαύματα. Ebenso rühmt Petronius Sat. 88: Myron paene hominum animas ferarumque aere expresserat; und Propertius III, 7, 9: gloria Lysippi est animosa effingere signa.

[101] Nach dem Ausdrucke des Michel Angelo in Guhls Künstlerbriefen I, 220.

nemlich ist auf die Aussenwelt gerichtet, und geht je mehr er diesem Zuge folgt, aus seinem Leibe heraus; das echte Sculpturbild aber ist dieser Verbindung mit den Aussendingen entzogen[102], seine Seele ist substanziell in sich selbst und die Naturformen ihres Leibes versenkt, den sie ganz in allen Gliedern mit seelischem Leben erfüllt; denn mit dem Lichte welches sie den Augen entzieht, verklärt sie den übrigen Leib. Für die Plastik besteht darum, wie Schelling sich ausdrückt[103], das Höchste in dem vollkommenen Gleichgewicht zwischen Seele und Leib; gibt sie dem leztern ein Übergewicht, so sinkt sie unter ihre eigene Idee herab; ganz unmöglich aber scheint, dass sie die Seele auf Kosten des Leibes erhebe, indem sie dadurch sich selbst übersteigen müsste. Der vollkommene Bildhauer wird zwar wie Winkelmann[104] sagt zu seinem Werke nicht mehr Materie nehmen als er zur Erreichung seiner geistigen Absicht bedarf; aber auch umgekehrt in die Seele nicht mehr Kraft legen, als er in der Materie ausdrücken kann: denn eben darauf beruht seine Kunst, das Geistige ganz körperlich auszudrücken. Die Plastik kann darum ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, alles was sie in der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein, also in göttlichen Naturen, menschlichen Göttern und göttlichen Menschen.

102 Hegel, 2, 393 f.

103 Schelling in der Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur p. 46. 47.

104 Winkelmann, Werke VI, 1 p. 260.

Da der Haupttypus der Sculptur die lebensvolle Naturgestalt des menschlichen Leibes ist, so folgt von selbst, und wird anerkannt von allen echten Künstlern aller Zeiten, dass Naturstudium und Naturnachahmung und Wetteifer mit der Natur in Hervorbringung schöner lebensvoller Gestalten eine Hauptaufgabe der bildenden Künstler sei; deren Wunderwerke vorzüglich durch ihre Naturwahrheit den Beschauer fesseln, dass er wie sprachlos vor ihnen stehe, und mitempfinde was das Bild ausdrücke, Freude und Leid[105]. Schon Pindarus bezeichnet darum die Statuen der alten Künstler von Rhodus als „den Lebenden und Wandelnden gleich“[106]; und „ein lebendiges Antliz dem Marmor zu entlocken, und das Erz in weiche Formen zu giessen als ob es athme“ rühmt gleicherweise der römische Dichter als die nie übertroffene Kunst der echt hellenischen Bildwerke[107]. Da aber die Na-

[105] Überall wird *veritatem imitari*, *signa ad veritatem adducere* als eine Hauptaufgabe, und *optime ad veritatem accessisse* als vorzüglicher Ruhm der Bildhauer betrachtet: Cicero im Brutus 18, 70 und Quintilianus XII, 10, 9. Vergl. Callistratus 2, 5: *δημιουργὸς ἀληθείας*. 6, 1: *πρὸς τὴν φύσιν ἁμιλλωμένης τῆς τέχνης*. §. 3: *ἡμεῖς μὲν οὖν ἀφασίᾳ πληγέντες πρὸς τὴν θέαν εἱστήκειμεν, τὸν χάλκον ὁρῶντες ἔργα φύσεως μηχανώμενον*. §. 6: *τὰ τῶν δημιουργῶν θαύματα*. Ebenso bezeugt Plinius 34, 8, 59 von dem hinkenden Philoktetes des Pythagoras von Rhegium, das Bild sei von so ergreifender Naturwahrheit, dass der Beschauer beim Anblick desselben den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaube: cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

[106] Pindarus Ol. 7, 52: *ἔργα δὲ ζωοῖσιν ἑρπόντεσσί θ᾽ ὁμοῖα*, nach Homer's Vorgang, der Jl 18, 418 von den goldenen Dienerinnen des Hephaestos rühmt sie seien *ζωῇσι νεήνισιν εἰοικυῖαι*

[107] Virgilius Ae. VI, 848: excudent alii spirantia mollius aera, credo

tur vermöge der in ihr blindwirkenden Kraft selten und fast nie einen ganz vollkommenen Menschenleib hervorbringe, so sammeln, sagte man, die Bildhauer was sie in einzelnen Leibern Schönes finden, und machen daraus *ein* ganzes naturwahres Bild, eine gesunde vollkommen harmonische Schönheit; denn die Kunst strebt überall nach dem Schönsten[108]. Es haben darum auch neuere Künstler, wie der treffliche Maler Andrea Mantegna, der sich wie wenige ganz in das classische Alterthum versenkt hatte[109], obgleich er selbst es wol verstand aus dem Born der Natur zu schöpfen, zeitlebens die Meinung gehegt: die guten antiken Statuen seien vollkommener und in ihren Theilen schöner als die jetzt lebenden Menschengestalten; und auch er glaubte an ihnen zu erkennen, ihre Meister hätten aus vielen lebenden Gestalten alle Vollkommenheiten der Natur, welche selten einer einzigen die ganze Schönheit verleihe, zusammengefasst und dargestellt[110]. Was diese einzelnen Theile der antiken Schönheit betrifft, so bemerkte Winkelmann[111], dass in den Köpfen die Augen, der Aus-

equidem, vivos ducent de marmore vultus cet. Und was Byron im Childe Harold 4, 49 von der Mediceischen Venus sagt: there, too, the goddess loves in stone, and fills the aire around with beauty.

[108] Maximus Tyrius 23, 3: *οἱ τὰ ἀγάλματα διαπλάττουσιν πᾶν τὸ παρ' ἑκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἓν ὑγιὲς καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὑτῷ ἐξειργάσαντο· καὶ οὐκ ἂν εὗρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον. ὀρέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.*

[109] Goethe, Werke 39, 144 ff. — [110] Vasari II, 2 p. 286.

[111] Winkelmann, Werke IV, 198 ff. Hegel 2, 394 ff. O. Müllers Archaeologie §. 329 f.

druck der empfindenden und denkenden Seele, verhältnismässig gross und tiefliegend seien, wodurch die Stirne und der sinnende Theil des Gesichtes mehr hervortritt und an geistigem Ausdruck gewinnt; dass ferner die Ohren, das Organ des inneren Sinnes, der Mund als Sitz der Rede, und das volle runde Kinn, welches den geistigen Ausdruck des Mundes vervollständigt; endlich die ausdrucksvolle Nase, deren Form den Totalcharackter des Gesichtes bestimmt, und der Schmuck des Hauptes, das lockige und grosse Haar, mit feinem Verständnis und vorzüglicher Sorgfalt ausgearbeitet seien. Was sonst noch von neuern Aesthetikern bemerkt wird über „das griechische Profil, welches dem Ideale der Schönheit an sich zuzukomme“ [112], ist übertrieben. Denn wie im wirklichen Leben das schönste Gesicht einer grossen Verschlimmerung, das hässlichste einer ungemeinen Verschönerung fähig ist, wenn reine Sitten, edler Anstand, und ein lebendiger wolwollender Geist den Körper beleben, und ihm etwas von ihrer aetherischen Leichtigkeit mittheilen; so können auch in den Abbildern der höhern Wirklichkeit, welche die plastische Kunst uns bietet, weniger schöne Formen, wenn Seele und Geist sie erfüllen und modeliren, mehr Adel der Schönheit enthalten, und schöner und lebensvoller erscheinen, als die schönsten *ohne* Seele. Es muss darum auch, damit diese in ihrem Leibe vollkommen zur Erscheinung komme, und beide, Seele und Leib, als *ein* lebendiges Ganzes erscheinen, die ganze

[112] Hegel 2, 391.

Haltung, Stellung und Bewegung der Bildwerke eine völlig natürliche ungezwungene sein, wir müssen den Eindruck haben als ob das Bild die Stellung von selbst eingenommen habe, und als ob insbesondere das ruhige in sich abgeschlossene Götterbild in derselben Stellung, eben weil sie seiner Idee gemäss ist, ewig bestehen könne [113]. Auch rücksichtlich der Bekleidung, welcher die Sculptur abhold sein solle, herscht viele Übertreibung. Zeus und Hera sind in der Regel bekleidet dargestellt, auch Poseidon und Dionysos in der älteren Zeit, Apollon als pythischer Kitharodos und die Musen vollständig, Artemis meist lang und zierlich, oder hochgeschürzt im dorischen Chiton, Ares und Hermes mit leichter Chlamys, Demeter Athene Hestia immer in vollständiger Gewandung, selbst die Göttin der Liebe, Aphrodite, erscheint in der älteren Zeit stets bekleidet, und bei den Doriern häufig mit Schild und Speer bewaffnet [114]. Ja eine theilweise Verhüllung des Körpers, wenn der Faltenwurf schön und ungezwungen ist, wirkt sogar vortheilhaft in der Sculptur, indem sie den geistigen Ausdruck der nicht verhüllten Theile stärker hervortreten lässt; eine unschöne Tracht, welche die natürliche Schönheit des menschlichen Leibes entstellt, ist freilich unbrauchbar.

Ungleich wichtiger aber als alle diese Äusserlichkeiten, und überall die Hauptaufgabe der plastischen

[113] Hegel 2, 403. 404.

[114] Pausanias III, 17, 5. 23, 1. Plutarchus Mor. p. 317, F. Engel's Kypros II p. 209 ff.

wie jeder Kunst ist, dass sie die Gestalten welche sie darstellt, innerlich wahr und tief erfasse und lebendig empfunden, ihrer wahren Idee gemäss, darstelle. Darin allein besteht das, was Idealität der Kunst und ideale Sculptur genannt werden kann. Jedem Naturwesen liegt eine geistige Idee zu Grunde, deren sinnliche Erscheinung es ist; jedes Individuum, welches entsteht und vergeht, hat einen Höhepunkt, eine Akme seines Lebens, in welcher es seiner Idee am meisten entspricht; jeder echte Mensch *einen* Moment des Lebens, worin sich der ideale Mensch, welcher den Kern seines Daseins bildet, am meisten herausgearbeitet zeigt. Diesen ewigen Moment soll auch der bildende Künstler ergreifen, und der Zeitlichkeit enthoben, in seinem Bildwerke festhalten: ganz so, wie ja auch von dem Tragoediendichter gefordert wird, dass er seinen Helden in demjenigen Momente des Lebens darstelle, in welchem sich das Schicksal seines ganzen Lebens offenbart und erfüllt[115]. Die Schönheit der plastischen Ideale, der Götter- und Heroenbilder wie der grossen historischen Persönlichkeiten, besteht darum eben darin, dass sie keine bloss allgemeine Form, sondern lebendige Individuen sind, göttlich erhabene und menschlich schöne, voll Seele Charakter und Ausdruck.

Völlig populär, von dem plastischen Geiste des Volkes getragen und in das allgemeine Volksbewusstsein übergegangen, war die Sculptur unter allen Völ-

[115] Schelling in der angeführten Rede p. 20. 21. Kahlert, Aesthetik p. 324.

kern der Erde vorzugsweise bei den Griechen. Aber erst als das gesammte hellenische Leben seinen Höhepunkt erreicht und überschritten hatte, zwischen dem medischen und dem peloponnesischen Kriege, hat, wie in jeder gesunden naturwüchsigen Entwicklung, *nach* dem politischen Leben auch *sie* mit *den übrigen* Künsten ihren Palmenstand gefeiert.

Die Perserkriege hatten Vaterland Religion und die ganze Existenz des hellenischen Wesens bedroht, die innersten Kräfte seines Lebens aufgeregt, das Bewusstsein der nationalen Kraft aufs höchste gesteigert, und durch ihren wunderbar glücklichen Erfolg mit der glänzenden Siegesbeute auch die materiell reichsten Mittel gewährt. Athen, durch Themistokles zur ersten Seemacht erhoben, und in dem Kampfe wider die Barbaren als das Bollwerk der hellenischen Freiheit bewährt[116], erlangte nicht nur die politische Hegemonie über das übrige Hellas, sondern wurde auch unter der Staatsverwaltung des Perikles der Sammelplaz und Mittelpunkt aller hellenischen Geistesbildung, das Hellas in Hellas, wie die Alten selbst es priesen[117]. Der grosse Reichthum, der damals dort zusammenfloss, wurde anfangs vorzüglich zur Befestigung der Stadt und zum Baue der langen Mauern verwendet, welche die Landstadt mit der Seestadt des Piräeus verbanden; dann aber zur grossartigsten Wiederherstellung und Ausschmückung der zerstörten Burg und Stadt mit Tempeln Säulenhallen und Thea-

[116] Pindarus Fragm. 46: Ἑλλάδος ἔρεισμα.

[117] Thukydides in der Anthologia VII, 45: Ἑλλάδος Ἑλλὰς Ἀθῆναι.

tern. Es wurden nach einander eine Reihe von Bauten aufgeführt, die Majestät und Anmuth auf die glücklichste Weise vereinigten: das grosse steinerne Theater, die mit Wandgemälden geschmückte Säulenhalle (στοὰ ποικίλη) an der Agora, das Odeon zur Feier der Panathenäen, endlich die Prachtbauten der Burg, der Parthenon, das Erechtheion, die Propyläen: so dass das damalige Athen, was seine Tempel und öffentlichen Gebäude betrifft, die glänzendste Stadt der bewohnten Erde genannt wird[118]. Und in dieser Zeit erreichte auch die Sculptur, befreit von aller alterthümlichen Steifheit, und durchdrungen von dem grossartigen Sinne der perikleischen Zeit in Phidias ihren Gipfelpunkt. Damals und in diesem Geiste sind die Wunder der Sculptur, der Olympische Zeus und seine unsterbliche Tochter, die den Krieg und die Kunst und die Weisheit liebende Göttin, von Phidias dem Athener gedacht und ausgeführt worden: Werke die an Erhabenheit der Conception und an Schönheit der Ausführung so einzig in ihrer Art waren, dass noch acht Jahrhunderte später, kurz vor ihrem Untergange, ein dem Hellenismus feindlich gesinnter Kirchenlehrer folgende Vergleichung machte: „aus seinen Werken wird oft der Werkmeister erkannt, auch wenn man ihn nicht sieht. Und wie man von dem Bildhauer Phidias sagt, dass wer dessen Werke schaue, aus dem schönen Ebenmaas und dem richtigen Verhältnis ihrer Theile sofort den Meister erkenne, ob-

[118] Athenaeus I, 36: τὴν λαμπροτάτην πόλεων πασῶν, ὁπόσας ὁ Ζεὺς ἀναφαίνει, τὰς Ἀθήνας λέγω.

gleich er persönlich nicht gegenwärtig ist; so auch erkennt man aus der Ordnung des Weltalls den Gott der es geschaffen hat“[119].

Die kolossale Athene Parthenos[120] in dem oben geschilderten Parthenon, sechsundzwanzig Ellen hoch, die nackten Theile, Gesicht Hals Hände und Füsse, aus Elfenbein, die Augensterne aus einem dem Elfenbein ähnlichen Edelstein eingesezt[121], alles übrige aus geschlagenem Golde gearbeitet, war ganz als eine in heiterer Majestät herschende Götterjungfrau gedacht; deren grandiose Einfachheit, wie in allen Werken des Phidias, durch reichen Schmuck an der Basis, an den Waffen, selbst am Rande ihrer goldenen Sohlen gehoben war[122]. Die züchtige streng jungfräuliche Göttin, stehend, mit einem bis auf die Füsse herabfliessenden Gewande (χιτὼν ποδήρης), trug auf der Brust die Aegis mit dem Gorgoneion[123]; auf dem Helme der ihr Haupt bedeckte, ruhte in der Mitte eine Sphinx, auf beiden Seiten Greife in Relief. In der Rechten hielt sie den Speer, daneben am Boden lag die h. Schlange; auf der ausgestreckten Linken

119 Athanasius Orat. contra gentes §. 35: ἐκ τῶν ἔργων πολλάκις ὁ τεχνίτης καὶ μὴ ὁρώμενος γινώσκεται. καὶ οἷόν τι λέγουσι περὶ τοῦ ἀγαλματοποιοῦ Φειδίου, ὡς τὰ τούτου δημιουργήματα ἐκ τῆς συμμετρίας καὶ τῆς πρὸς ἄλληλα τῶν μερῶν ἀναλογίας ἐμφαίνειν καὶ μὴ παρόντα Φειδίαν τοῖς ὁρῶσιν· οὕτω δεῖ νοεῖν ἐκ τῆς τοῦ κόσμου τάξεως τὸν τούτου ποιητὴν καὶ δημιουργὸν θεόν.

120 Die Hauptzeugnisse darüber bei Pausanias I, 24, 5 ff. Plinius 34, 8, 54. 36, 5, 18. Maximus Tyrius 14, 6.

121 Platon im Hippias maj. p. 429, 2.

122 O. Müller, Archaeologie §. 114. — 123 Aristides I, p. 475. 476.

trug sie eine vier Ellen grosse Nike, darunter zu ihren Füssen stand der Schild, dessen äussere Seite eine Amazonenschlacht, die innere den Kampf der Götter und Giganten in ciselirter Arbeit zeigte: darin auch war es, wo er sein eigenes Bildnis und das seines Freundes Perikles so kunstvoll eingefügt hatte, dass sie ohne Gefahr des Ganzen nicht herausgenommen werden konnten [124]. Auch die tyrrhenischen Sohlen der Göttin waren mit einem Relief verziert, den Kampf der Lapithen und Kentauren, die Basis des Kolosses mit einem andern, die Geburt der Pandora darstellend [125].

Noch kolossaler und grandioser war, auf einem

[124] Cicero Tusc. I, 15, 34 mit den Auslegern.

[125] Das ganze Bild (Ol. 85, 3 = 438 geweiht) kostete fünfzig Goldtalente (über anderthalb Millionen Gulden), und stand mit dem übrigen Staats- und Tempelschaz unter der Obhut der zehn ταμίαι: Philochorus Fragm. 97. Thucydides 2, 13. Diodorus 12, 40. Plutarchus Mor. p. 828, B. Suidas vv. εὐθύνη p. 606. ταμίαι p. 1026. Φειδίας p. 1454 und Boeckh Staatsh. I. 181 ff. Zur Zeit des Valentinianus und Valens im J. 375 befand es sich noch im Parthenon, wie Themistius Orat. 25 p. 374 und Zosimus 4, 18 bezeugen. Ob „das geweihte Bild der Athene im Parthenon," welches zur Zeit des Neuplatonikers Proklos († 485) durch die Christen aus dem Tempel weggebracht wurde (Marinus v. Procli 30) identisch mit der chryselephantinen Parthenos des Phidias sei, wird nicht gesagt, ist mir aber nach der Erwähnung bei Aeneas Gaz. Dial. p. 54 (geschrieben um das Jahr 484) nicht unwahrscheinlich. Nach einem späteren Scholiasten (zu Aristides tom. II p. 556, 16. in Mai's Script. vet. nova collectio I, 3 p. 42) soll das Bild nach Constantinopel gebracht und dort auf dem Forum Constantins, in den Propyläen des Senaculums aufgestellt worden sein: wo es, wie so viele andere, vielleicht in den Stürmen der Lateiner, seinen Untergang gefunden hat.

Throne sitzend das Bild des olympischen Zeus in Elis, aus demselben Stoffe gebildet, die nackten Theile aus Elfenbein, die Gewandung aus Gold, fünfzig Fuss hoch, auf einer zwölf Fuss hohen Basis. Obgleich Phidias von Natur ein Heros war wie der ihm geistesverwandte Michel Angelo, ein Künstler dem es leichter wurde Götterkolosse als Menschenbilder zu machen [126], so soll er doch, Hand anlegend zur Ausführung dieses Werkes, vor demselben erschrocken sein, dass *er* ein Mensch es wagen wolle den König der Götter abzubilden. Da sei er einst in Gedanken sinnend über den Markt gegangen, als ein Rhapsode den ersten Gesang der Ilias vorgetragen, und da hätten ihn die berühmten Verse getroffen, in welchen Zeus der Mutter des Achilleus die Gewährung ihrer Bitte bestätigt:

also sprach er und winkte mit dunkelen Brauen Kronion,
und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts
von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höhn des Olympos [127].

Dies Wort habe gezündet in ihm, und auf einmal stand, wie in Folge einer göttlichen Einstrahlung, das ideale Bild des Gottes vor seiner Seele [128],

[126] Dionysius Halic. De Isocrate 3. Quintilianus XII, 10, 9: Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur.

[127] Ilias I, 528 ff.

[128] Vergl. Cicero im Orator 2: ipsius (Phidiae) in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Seneca

und indem er alle Kräfte derselben zusammengenommen sei ihm gelungen ein Werk zu schaffen, welches weit über alle Werke der früheren und der späteren Künstler hervorragte[129]. Und als der Meister sein Werk vollendet, da bekräftigten Blitz und Donnerschlag die Wahrheit desselben, in welchem alle Hellenen fortan den Gott geschaut haben[130].

Die dem Bilde zu Grunde liegende Idee ist demnach die des allmächtig herschenden, überall siegreichen Gottes, in huldvoll gewährender gnädiger Erhörung menschlicher Bitten, des Vaters der Götter und Menschen, in ruhiger leidenschaftsloser Hoheit und Majestät.

Der von der Mitte der Stirne (in der bekannten vatikanischen Maske) löwenartig emporstrebende, dann zu beiden Seiten in mächtigen Locken herabwallende Haarwuchs, die gewaltigen Wellen des Bartes, und die edel und breit geformte offene Brust drücken

Rhetor Controv. 34: non vidit Phidias Jovem, fecit tamen velut tonantem; nec stetit ante oculos eius Minerva: dignus tamen illa arte animus et concepit deos et exhibuit. Seneca Epist. 65, 7: quod Plato *ἰδέαν* vocat, exemplar est, ad quod respiciens artifex id quod destinabat effecit. Plotinus V, 8, 1: *ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.* Proclus in Timaeum p. 191, 14: *ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγονὸς ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ' Ὁμήρῳ Διός· εἰ δὲ καὶ πρὸς αὐτὸν ἠδύνατο τὸν νοερὸν ἀνατείνεσθαι θεὸν, δῆλον ὅτι κάλλιον ἂν ἀπετέλεσε τὸ οἰκεῖον ἔργον.*

129 Strabon VIII, 3, 30. Valerius Max. III, 7 ext. 4. Macrobius Sat. V, 13. Eustathius zu Jl. I, 528 p. 118. 119.

130 Pausanias V, 11, 4. Philon Byz. De septem orbis spectaculis 3: *Διὸς Κρόνος μὲν ἐν οὐρανῷ, Φειδίας δ' ἐν Ἤλιδι πατήρ ἐστιν.*

in sich beruhende göttliche Macht; die oben klare und helle, nach unten löwenartig vorgewölbte Stirn ruhige göttliche Willenskraft aus; die zurückliegenden aber weit geöffneten und gerundeten Augen blicken heitere Weisheit; die feinen milden Züge der Wangen und des Mundes zeigen die Güte Milde und Liebe des Vaters der Götter und Menschen [131]. Und überschwängliche Schönheit war über den ganzen Bau des gewaltigen Leibes ausgegossen. Auch der Thron von Cedernholz auf dem er sass, war reich verziert mit Elfenbein Gold und Edelsteinen, Reliefs und Gemälden; er selbst trug auf dem Haupte einen goldenen Kranz aus künstlichen Ölzweigen grün emailirt, in der Rechten die Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein, in der Linken sein Scepter, aus allen Metallen kunstvoll zusammengesezt, auf dessen Spitze der König der Vögel, des Gottes Diener, ein Adler sass. Von Gold auch waren die Sohlen des Gottes und der ganze Mantel, und auf diesem Thiergestalten und Lilien gepresst und mit Farben eingebrannt; eine Locke seines Hauptes wog dreihundert Goldstücke [132]. Um die Füsse des Thrones führten, an den Händen sich fassend, vier goldene Siegesgöttinnen einen Reigentanz auf; an den oberen Theilen desselben waren auf der einen Seite die Chariten, auf der andern die Horen abgebildet, um die geistige Schönheit des Weltalls und die geordnete Reihe der Jahreszeiten zu versinnlichen, und anzu-

[131] O. Müller, Archaeologie §. 115. 349.

[132] Lucianus im Jupiter tragoedus 25.

deuten dass von den Lippen beider stets der Ruhm ihres himmlischen Vaters ertöne, und mit Frohsinn erfülle alle ihm Nahenden. Auch der Schemel seiner Füsse war geschmückt mit goldenen Löwen und der Schlacht des Theseus gegen die Amazonen in erhabener Arbeit[133]. Ja selbst die zur Erhaltung des Bildes nöthigen technischen Mittel waren so kunstvoll angeordnet, dass ihr praktischer Zweck verdeckt, und nur die symbolische Bedeutung empfunden wurde. Um den hölzernen Kern des Bildes fortwährend mit Öl zu tränken, waren für dieses im Innern Röhren angebracht, und der ganze Koloss stand in einem flachen schwarzen Marmorbecken, dessen weisser Rand die abfliessende Feuchtigkeit zusammenhielt[134]. Zugleich aber wurde durch dieses einerseits vor dem Gotte wie es schien ausgegossene und ihm dargebrachte, anderseits von ihm kommende Öl, als des Fettes der Erde, symbolisch sowol die menschliche Dankbarkeit als auch der göttliche Segen und Frieden angedeutet, der von ihm ausging.

Der ganze Koloss, mit der Basis 62 F. hoch[135], und in seinen einzelnen Theilen mit grosser Feinheit nach den Gesezen der Optik (φανταστική τέχνη) berechnet und ausgeführt[136], erschien in dem nur sechs Fuss höheren Tempel[137] noch grösser als er wirklich

[133] So beschreibt uns die Bildsäule und ihre Umgebung Pausanias V, 11.

[134] Vergl. darüber auch Plinius 15, 7, 32. Methodius bei Gallandi Bibl. patrum III p. 783, B. und Epiphanius Adv. haereses II, 1 p. 542, C.

[135] Hyginus Fab. 223 und Philon Byz. c. 3 sprechen von 60 F.

[136] Tzetzes Chil. 8, 325 ff. — [137] Pausanias V, 10, 2.

war. Es sollte dadurch die Erhabenheit des Gottes über alle menschliche Grösse, alles was ihn umgab klein, seine Wohnung selbst, die ja nur für ihn, nicht er für sie bestimmt war, recht augenscheinlich zu enge erscheinen um ihn zu fassen: damit nur *er*, nichts anderes der Gegenstand der Bewunderung und Anbetung sei und bleibe.

Und die Urtheile der Alten stimmen alle darin überein, dass dieses Bild des Phidias das grossartigste und schönste gewesen sei, was je menschliche Hände geschaffen, menschliche Augen geschaut haben. Der römische Feldherr Paullus Aemilius, ein Mann von starken Nerven, gestand dass als er in den Tempel zu Olympia eingetreten, und den gleichsam gegenwärtigen Gott geschaut, *habe es ihm die Seele erschüttert,* so dass er sofort, wie dem capitolinischen Gotte in Rom das schönste Opferthier dargebracht[138]. Man reiste daher auch noch zu des Epiktetus Zeit, eigens nach Olympia um den Zeus des Phidias zu sehen, und zu sterben ohne ihn gesehen zu haben, galt als ein Unglück[139]; ja es wird bezeugt, dass durch dieses Bild der religiöse Glaube selbst einen Zuwachs erhalten und erhöht worden sei, so sehr habe das Bild die Majestät des Gottes erreicht[140]. Ja noch am Abend des hellenischen Lebens schildert der bithynische Redner Dion Chrysostomus den Eindruck des Bildes

[138] Polybius 30, 15. 3. Livius 45, 28, 5: Jovem velut praesentem intuens motus animo est.

[139] Arrianus in Epictet. I, 6, 23.

[140] Quintilianus XII, 10, 9: cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo majestas operis deum aequavit.

in folgenden denkwürdigen Worten: „ist ein Mensch dessen Seele ganz von Kummer niedergedrückt wird, da er viel Misgeschick und Leiden im Leben erduldet hat, so dass selbst der süsse Schlaf ihn flieht: auch dieser wird dem Bilde gegenüber alles vergessen was er Schweres in seinem Leben erfahren hat; denn wie ein leidenverscheuchendes Zaubermittel (Nepenthes) wirke das Bild, von Licht und Anmuth umflossen; wer es gesehen, könne fortan keine andere Vorstellung mehr von dem Gotte sich machen. Also throne er friedlich und durchaus gnädig (*εἰρηνικὸς καὶ πανταχοῦ πρᾷος*) über das einträchtige und ruhige Hellas, in der Stadt der Eleer, mild und ehrwürdig, in heiterer Gestalt, als Verleiher des Lebens und aller Güter, gemeinsamer Vater der Menschen und ihr Erhalter und Wächter, also gebildet wie es je einem Sterblichen vergönnt war den unendlichen Gott aufzufassen und nachzubilden“ [141]. Aus welchen Urtheilen auch klar ersichtlich ist, was die Alten von ihrer Kunst verlangten: dass sie Geist und Herz über die Leiden des Lebens erhebe, reinige, stärke, in die Gegenwart Gottes versetze, und alle Gefässe des Denkens so weit ausdehne, und mit Licht und göttlicher Freiheit erfülle, dass darin Zweifel Angst und Gram fürder nicht wohnen können [142].

[141] Dion Chrysostomus Orat. XII p. 400. 412.

[142] Auch die späteren Schicksale des Bildes sind merkwürdig: unter der Dictatur des Julius Caesar soll der Blitz es getroffen haben, eine ominose Vorbedeutung kurz vor dem Auftreten des Gottes der Christen (Eusebius Praep. evang. IV, 2 p. 287 f.); der wahnwizige Kaiser Caligula wollte nach Rom es bringen, und in sein

Wenn die Sculptur der christlichen Völker des Abendlandes ihren Höhepunkt schon erreicht hat, so unterliegt es kaum einem Zweifel, dass ihre Werke künstlerisch betrachtet, den vollendeten der hellenischen Plastik nicht gleichkommen. Die *morbidezza* Canova's ist zu weich, es fehlt ihr jene strengere Charis, welche gewiss auch die Marmorbilder des Skopas und Praxiteles noch beseelt hat; und auch Thorwaldsen hat nicht die Hoheit Schärfe und Reinheit des Geistes, die den Phidias auszeichnet. Nur in *einer* Beziehung hat Einer unter allen Neuern *vielleicht* auch den Phidias übertroffen; aber freilich *wenn* er ihn übertroffen hat, so ist dies nicht das Verdienst des Bildhauers, sondern des Christen Michel Angelo

eigenes Bild umformen lassen: das zur Überfahrt bestimmte Schiff aber sei vom Sturme zertrümmert worden, und so oft man sich dem Bilde genähert, sei aus ihm ein homerisches Gelächter erschollen (Suetonius v. Calig. 22. Dion Cassius 59, 28); in der Zeit des Hadrianus und der Antonine war es, wie die Beschreibung des Pausanias beweist, noch vollständig erhalten; auch die kirchlichen Schriftsteller Theophilus (ad Autol. II, 3 p. 349, C.) und Arnobius (VI, 16), und die griechischen Sophisten Libanius (Epist. 119 p. 63 und Epist. 1052 p. 497) und Themistius (Orat. 25 p. 374. 27 p. 406 und 34 p. 455), der leztere zur Zeit des Kaisers Theodosius (reg. 379 — 395) sprechen davon in Ausdrücken, die beweisen dass es damals noch in Olympia stand; spätere Angaben des Aeneas von Gaza (in dem um das Jahr 484 geschriebenen Dialogus p. 54) und des Georgius Kedrenus um die Mitte des eilften Jahrhunderts (Chron. I p. 564. 616. vergl. Zonaras 14, 2) sind zweifelhaft: so dass es wahrscheinlich ist, der Koloss sei mit dem Tempel in welchem er stand um das Jahr 400 nach Chr. verbrannt. S. meine Schrift über den Untergang des Hellenismus p. 110.

Buonarroti. Ich vermuthe nemlich, dass *für unser Gefühl* auch die Bildwerke des Phidias jener Hauch einer leisen Trauer und tiefen Wehmuth umschwebte, der uns in allen und gerade den besten Werken des Alterthums anweht, und ihnen den Ausdruck gibt, als ob nicht nur die Heroen, auch die Götter des Hellenismus, mitten im Glanze ihrer ewigen Jugend, doch eine leise Ahnung davon gehabt hätten, dass, wie alles Gewordene, auch sie dereinst der Tag des Schicksals ereilen werde. Davon aber, von diesem süssen Gifte, trägt weder der Moyses des Michel Angelo, noch seine Maria mit dem todten Heilande auf ihrem Schoose irgend eine Spur: beider Bewusstsein ist ganz von ihrem Berufe erfüllt, und im Innern tief gefriedet [143].

[143] Der erste welcher diese Bemerkung gemacht hat, ist meines Wissens L. F. Stolberg in seiner Reise durch Deutschland und Italien II, 267: dass die Köpfe der meisten alten Statuen, der Götter wie der Menschen, beider Geschlechter, einen tief melancholischen Ausdruck haben; der Gedanke des Todes schwebe wie eine schwarze Wolke selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend. Nach ihm K. W. F. Solger, Nachgelassene Schriften II, 499 und Aesthetik p. 131: in der ganzen griechischen Kunst sei ein melancholischer Ton durchherschend, selbst ihre sinnlich schönsten Gestalten haben einen trüben Anstrich. Vergl. Hegel 2, 78. 425. 3, 35 und was er 3, 46 sehr schön und treffend über die Niobe, deren Schönheit im Schmerze versteinert, und über die Maria bemerkt, deren Schmerz von ganz anderer Art ist: „sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie *hatte* nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres *ist* die Liebe, die freie concrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt was sie verliert, und inmitten des Verlustes im Frieden der Liebe bleibt."

IV.

Die dritte unter den bildenden Künsten ist die Malerei: ihr Gegenstand, nicht nur wie bei der Sculptur die von der Seele erfüllte Gestalt des Menschen und der höheren Thiere, sondern auch der seelische Ausdruck der Pflanzenwelt und der gesammten Natur die den Menschen umgibt; denn auch in dieser, in einer Landschaft, herscht eine der menschlichen verwandte Stimmung. Wie dieser objectiv seelische Ausdruck der Dinge in der subjectiv empfindenden Seele des Menschen sich spiegelt: dieses in einem Bilde sichtbar darzustellen, ist die Aufgabe der Malerei; ihre Grundlage, die Zeichnung[144]; ihr Materiale, die Farbe.

Auf die vielbesprochene Frage der Optik, was die Farbe ihrem Wesen nach sei, ob sie wie Newton lehrt nur durch die Brechung, Beugung und Polarisirung des Lichtes, und das Anschlagen der Aetherwellen an die Netzhaut des Auges entstehe, oder wie sonst, kann hier nicht eingegangen werden. Gewiss ist nichts bildender für den rechten Farbensinn, als sich mit diesen Offenbarungen der inneren Herlichkeit des Lichtes vertraut zu machen; aber die Philosophie der Kunst hat es nicht mit den Farben des

[144] Es ist ein bekannter Ausspruch Tizian's, dass nicht sowol die Farbe, als vielmehr die Zeichnung das wesentlichste Erfordernis der Schönheit eines Bildes sei: *che i colori non facevano belle le figure, ma il buon disegno:* C. Ridolfi, Vite dei pittori Veneti I, 273. Auch in dem ältesten italienischen Malerbuch von Cennino Cennini, Trattato della pittura c. 4 heisst es: fondamento dell' arte è il disegno e il colorire.

Sonnenstrahles im Prisma, sondern mit denen der Maler zu thun. Auch diese Grundfarben, wie sie uns in der Natur begegnen, bilden bekanntlich innerhalb ihrer Gegensäze einen in sich abgeschlossenen Farbenkreis: in welchem die höchste Erregung des Auges durch das ganz ungemischte Licht des blendend *weissen,* allmälig durch die Milde des *gelben,* die erquickende Frische des *grünen,* die innige Gluth des *rothen,* und die sanfte Ruhe des *blauen,* in den gänzlichen Mangel aller Erregung, die Finsterniss des *schwarzen* erlischt und untergeht[145]. Und wie in der Architektur und Sculptur eine gewisse Natursymbolik herscht, so hat auch in der Malerei die symbolische Bedeutung der Farben ihren Grund in der Natur: reines weiss gilt als die Farbe der Unschuld; nächtliches schwarz als die der Trauer; goldgelb bezeichnet Reichthum, auch die diesem anhängende Falschheit; naturfrisches grün ist das Sinnbild der Hoffnung; warmblütiges roth der Liebe; und blau, die Farbe des Himmels, bedeutet Treue[146]. Alle diese Farben nun können möglicherweise auch mit den Werken der Sculptur verbunden werden, und man hat ja in der That zu allen Zeiten die für den volksthümlichen Cultus bestimmten Bildwerke auch mit Farben geschmückt. Aber die Farbe wirkt hier nur dann vortheilhaft, wenn sie nicht mehr als

[145] Vergl. Leonardo da Vinci, Trattato della pittura c. 161: il bianco essere il primo nei semplici, il giallo il secondo, il verde il terzo, l' azzurro il quarto, il rosso il quinto, il nero il sesto.

[146] Vergl. Oersted, Naturlehre des Schönen p. 30 und Der Geist in der Natur II p. 84. 85.

eine symbolische Andeutung sein will: geht sie darüber hinaus, und will die Vortheile der Malerei mit denen der Sculptur vereinigen, so bringt sie, wie die Wachsfiguren beweisen, nur einen widrigen, unheimlichen Eindruck hervor. Denn gerade die beabsichtigte und doch nicht erreichte Illusion, der *Schein* des lebendigen Leibes und das Nichtlebendig*sein*, muss statt anzuziehen uns vielmehr abstossen.

Durch dieses ihr Materiale, die leichte lichte Natur der Farbe, im Gegensaz zu der schweren festen Masse, deren die Sculptur sich bedient, sind alle wesentlichen Unterschiede der beiden Künste bedingt: die eine trägt einen mehr objectiven, die andere einen mehr subjectiven Charakter. Denn die Malerei stellt nicht wie ihre ältere Schwester, die Sculptur, durch ganz körperliche Dinge, sondern durch Licht und Farbe, gewissermassen geistige Mittel dar, und hat ebendadurch die Möglichkeit und das Recht, *die Seele über den Stoff* zu erheben und *sie* vorherschen zu lassen.

Die plastische Kunst hält sich mit Recht an den Gipfel der organischen Natur, die Menschengestalt, und stellt diese überall völlig rund in ihrer ganzen Leiblichkeit dar, nichts unbestimmt lassend; sie ist dadurch in den Gegenständen die sie darstellen kann, allerdings beschränkt, stellt aber was sie darstellt, mit grosser Klarheit dar. Die Malerei dagegen, welche nicht die wirkliche Gestalt, sondern nur die Wirkung des Lichtes auf ihr, nicht fühlbare, greifbare, sondern gleichsam verklärte, aetherische Leiber darstellt, und in den Wundern des Lichtes recht ihre Grösse

zeigt, vermag ebendarum eine ungleich grössere Fülle von Gegenständen in das Gebiet ihrer Darstellungen zu ziehen, nicht blos den Menschen und die Thiere, sondern die ganze Natur. Die Sculptur gibt die natürlichen Unterschiede des Menschen nach Alter Geschlecht und Charakter scharf ausgeprägt, aber in die feineren Schattirungen des Seelenlebens geht sie weniger ein; die Malerei dagegen gibt jene natürlichen Unterschiede nicht so kräftig, fasst aber dafür das Seelische desto tiefer auf. Die Sculptur ist daher ihrer Natur nach mehr auf das Ruhige, Feste, die Darstellung des Charakters (ἦθος) gerichtet; die Malerei mehr auf das bewegte, innige, ausdrucksvolle Gemüthsleben (τὰ πάθη): sie kann schon dadurch, dass sie Fernes und Nahes mit einander verbindet, mehr Bewegung in sich aufnehmen [147].

Eine fernere Verschiedenheit beider Künste ist die, dass in der Malerei die menschliche Gestalt nicht so isolirt erscheint wie in der Sculptur. Da das Wesen des Menschen objective in der einen von ihrer Seele erfüllten Gestalt seines Leibes ganz ausgeprägt ist, so liebt es die Sculptur vorzugsweise einzelne menschliche Gestalten zu bilden, oder höchstens kleine Gruppen von zwei oder drei Gestalten die innerlich zusammengehören: Mann und Weib, die zusammen den ganzen Menschen darstellen; oder wie in den geselligen Dreivereinen des Skopas und Praxiteles: Eros Himeros Pothos [148]; Leto, auf jedem Arme eines

[147] O. Müllers Archaeologie §. 26 f. Schnase's Geschichte der bildenden Kunst I, 67.

[148] Pausanias I, 43, 6.

ihrer Kinder, Apollon und Artemis tragend[149]; Demeter Persephone Jakchos, und Demeter Chloris Triptolemos[150], der blühenden Jungfrau gegenüber der blühende Jüngling, beide in der Mutter sich einigend, zwei Knospen an einem Zweige[151]; oder wie die uns erhaltenen Gruppen des Laokoon mit seinen Söhnen, der Leukothea mit dem Bakchosknäblein, und jene von St. Ildefonso. Denn die grösseren zahlreichen Gruppen, die berühmte der Niobe mit ihren vierzehn Kindern, und jene des Achilleus, wie er von Poseidon und Thetis umgeben, durch die Tritonen und Nereiden zur Insel Leuke geführt wird[152], sind nur dann schön, wenn sie architektonisch behandelt das Giebelfeld eines Tempels schmücken. Reliefdarstellungen aber bilden augenscheinlich nur den Übergang zur Malerei, und eignen sich ebenfalls nur als Schmuck architektonischer Werke. Die Malerei dagegen vermag es, nicht nur einzelne Figuren, göttliche und menschliche darzustellen, den Heiland und seine Heiligen, Porträte bedeutender Männer und Frauen, und kleinere Gruppen, die Mutter mit dem Kinde, und die heilige Familie; sondern auch grosse Compositionen, historische Bilder und solche von ganz idealer Structur hervorzubringen: das Abendmahl Christi und seiner Jünger, das jüngste Gericht, die Constantinschlacht an der milvischen Brücke, Landschaften, Still-leben, Thierstücke, die

[149] Strabon XIV, 1, 20.

[150] Pausanias I, 2, 4. Clemens Alex. Cohort. p. 54, 13. Plinius 36, 5, 23.

[151] Friederichs, Praxiteles nnd die Niobidengruppe p. 57.

[152] Plinius 36, 5, 26.

erhabene und die niedere Natur, in grossen und kleinen Dimensionen, alles mit gleicher Kunst umfassend. Und gerade jenen Theil des menschlichen Leibes, welcher am meisten der Spiegel des Innern und der concentrirte Ausdruck der Seele als Seele ist[153], das menschliche Auge: dessen klarer ruhiger Blick den Frieden der Seele, dessen Leuchten den Zorn und das Feuer des Geistes, dessen Sinnen und Trauern, Lächeln in Thränen[154], alle Falten des menschlichen Herzens und seiner Freuden und Leiden so wahr und durchsichtig offenbart: welches alles die plastische Kunst fast gar nicht oder nur sehr unvollkommen auszudrücken im Stande ist: das kann, wie schon die Alten hervorheben, die Malerei durch die Lichtnatur ihrer Farben mit grösster Naturwahrheit wiedergeben[155]. Und nicht nur den seelischen Blick *des*

153 Cicero De orat. III, 59, 221: animi est omnis actio, et imago animi vultus est, indices oculi etqs. Plinius XI, 37, 145: in oculis animus habitat. Vergl. Philon tom. II p. 23. 331. Hegel 2, 360, und Emerson's Versuche p. 116: wenn ein Mensch die Wahrheit spricht im Geiste der Wahrheit, so ist sein Auge so klar wie der Himmel; wenn er schlechte Absichten im Schilde führt, und seine Reden falsch sind, so ist sein Auge trübe und schielend.

154 Wie Homer Jl. 6, 484 von der Andromache sagt: δακρυόεν γελάσασα; Tasso in der Gerusalemme liberata 3, 22 von der Clorinda: *lampeggiàr gli occhj e folgoràr gli sguardi dolci nell' ira: or che sarian nel riso?* 12, 93: *così* dicendo fiammeggiò di zelo per gli occhj fuor del mortal uso accensi. Shakspeare im König Lear IV, 3 (Dramatic works p. 946, B) von Cordelia: ihr Lächeln und ihre Thränen waren wie Frühlingstag, *her smiles and tears were like a better day;* und Herder im Cid 6, 4 voll Ximene: wie war sie in Thränen schön!

155 Philostratus Imag. prooem. §. 2: αὐγὰς ὀμμάτων, und II, 9, 5: τὸν νοῦν τῶν ὀφθαλμῶν.

Auges, alle Äusserungen des Seelenlebens, in seiner Himmel und Erde umfassenden, tiefen, lebendigen Innigkeit der Empfindung, wie sie sich in dem Ausdruck des ganzen Antlizes, und in der Haltung Stellung Bewegung des Menschen abspiegeln: kindliche Unschuld, jungfräuliche Reinheit des Herzens und den Adel weiblicher Züchtigkeit, Freudigkeit des Glaubens und in Gott concentrirte Andacht, jugendlich frischen Lebensmuth, alle edleren Leidenschaften des Mannes, und die sinkende Kraft des Alters, die Seligkeit und den Schmerz des Gemüthes, und die ganze innere Durcharbeitung des Seelenlebens, Charaktere, deren schweigende in sich ausgeglichenen Züge die innere Geschichte ihres Lebens (ἠθῶν ἱστορίαν)[156] wolverständlich aussprechen: alles dieses vermag die Malerei ungleich tiefer auszudrücken und darzustellen, als es der plastischen Kunst vergönnt ist. Sind ja doch überhaupt die Werke der Sculptur, gerade weil ihnen das Augenlicht fehlt, mehr in sich abgeschlossen und unbekümmert um den Beschauer; während die der Malerei mehr aus sich heraustreten und den Beschauer ansprechen[157].

Im übrigen ist, wie in der Sculptur, Naturwahr-

[156] Callistratus 5, 4. weshalb er 10, 2 die Malerei auch eine ἠθοποίητος τέχνη nennt. Vergl. was Malvasia in der *Felsina pittrice* tom. II p. 336 von Domenico Zampieri (Domenichino) anführt: dilettossi più che d' ogni altra cosa di quel: motus animorum, et corde repostos exprimere affectus, paucisque coloribus ipsam pingere posse animam, atque oculis praebere videndam: *di far vedere, dico, nell' esterno delle figure l' interno dell' animo.*

[157] Hegel 3, 20. 21.

heit und Nachahmung der lebendigen Natur auch das *erste* Gesez der Malerei; und es wird gerade dieser Vorzug, wo er sich findet, in der alten wie in der neuen Kunst, an *grossen* Malern gerühmt: von Zeuxis und Parrhasios, Aristides und Protogenes an, bis auf Giotto, Leonardo, Rafael, Michel Angelo, Tizian, und die Meister der niederländischen Schule: „er ist ein Maler der Seele, und seine Werke haben eine Naturwahrheit vor der man erschrickt", galt stets als ein vorzügliches Lob der Kunst [158].

[158] Vergl. die bekannte Erzählung von dem Wettstreite des Zeuxis mit Parrhasios, wonach Z. mit seinen gemalten Trauben die Vögel, P. mit seiner gemalten Leinewand den Zeuxis getäuscht habe: Plinius 35, 10, 65 (Ähnliches bemerkt Vasari III, 2 p. 227. 253 von den Malern Monsignori und Girolamo dai Libri); und was insbesondere von Zeuxis berichtet wird, dass er bei seinem Gemälde der Helena fünf der schönsten Mädchen zugezogen und von jeder den schönsten Theil in sein Bild aufgenommen habe: Plinius 35, 9, 64. Aelianus Var. hist. 14, 47. Stobaeus Flor. 63, 34. Ferner Plinius 35, 10, 98: Aristides omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἤθη, item perturbationes; Petronius Sat. 83: Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi; und was G. Vasari I, 132. 139 von den Naturstudien des Giotto, III, 1, 33 f. von Leonardo („als er die Mona Lisa malte, sorgte er dafür dass stets einer zugegen war der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie heiter und fröhlich bleibe, und nicht abgespannt, wie häufig geschieht wenn man sizt um sich malen zu lassen; darum auch ist dies Bild so bewunderungswürdig, weil es dem Leben völlig gleich war: so dass es jeden Maler erbeben macht, der es betrachtet") V, 426 von Michel Angelo, „er habe menschliche Schönheit in hohem Grade geliebt, um sie in der Kunst nachzuahmen, das Schöne vom Schönen auszuwählen, weil nur dadurch Vollkommenes geleistet werden könne", und VI, 30. 37. 40. 49 von Tizian bemerkt; von welchem auch C. Ridolfi, Vite

„Die Malerei, so spricht Sokrates zu Parrhasios, der Denker dem Maler gegenüber, ist eine Abbildung von Dingen die wir sehen: Vertiefungen und Erhöhungen, Schatten und Licht, Härte und Weichheit, Rauheit und Glätte, Jugend und Alter der Körper sucht ihr Maler durch Zeichnung und Farben nachzuahmen[159]. Und weil man nicht leicht einen einzelnen Menschen findet, bei dem alles ganz tadellos ist, so pflegt ihr, wenn ihr etwas Schönes malen wollet, aus vielen, von jedem das Schönste zusammenzusetzen, und also ein vollkommenes Ganzes zu machen[160]. Aber auch das Ethos der Seele und ihre Naturgefühle, Freundlichkeit, Liebenswürdigkeit, Sehnsucht kann der Maler darstellen; ja selbst die sittlichen Eigenschaften, die aus dem Gesichte hervorleuchten und sich in der Haltung Stellung und Bewegung der Menschen abspiegeln, Seelengrösse und Freimuth, und ihr Gegentheil ein niedriger und unfreier Sinn, Besonnenheit und Würde, und ihr Widerspiel Übermuth und Gemeinheit der Seele, kann

dei pittori Veneti I, 273 als einen bekannten Ausspruch anführt: *che il pittore doveva sempre nelle opere sue cercare la proprietà delle cose.*

159 Xenophon Mem. III, 10, 1: *ἡ γραφική ἐστιν εἰκασία τῶν ὁρωμένων κτλ.*

160 Xenophon Mem. III, 10, 2: *ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι.* Und ebenso Zeuxis bei Cicero De invent. II, 1, 3: neque enim putavit, omnia quae quaereret ad venustatem (um die Schönheit der Helena zu malen) uno in corpore se reperire posse; ideo quod nihil, simplici in genere, omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.

der Maler darstellen“[161]. Und ähnlich drücken sich Spätere, praktische Künstler und theoretische Kenner aus. Als der Meister im Erzguss, Lysippos aus Sikyon einst seinen Landsmann den Maler Eupompos frug, an welchen Meister er sich halten solle, wies dieser ihn hin auf einen Haufen Menschen die in ihrer Nähe zusammen sprachen, mit den Worten: „die Natur selbst müsse man nachahmen, nicht einen Meister“ *(naturam ipsam imitandam esse, non artificem)*[162]; und ebenso lehren Vitruvius und die beiden Philostrate: „die Malerei sei eine Nachahmung der Natur, mit der Hand und mit dem Geiste: sie bilde ab was entweder wirklich oder doch der Möglichkeit nach vorhanden sei, Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge; sie nehme sich die echte Gestalt und die wahren Umrisse der Dinge zum Muster, und bilde sie ähnlich nach: denn kein Gemälde verdiene Beifall, wenn es nicht der Wahrheit seines Gegenstandes entspreche; Wetteifer mit der Natur in anschaulicher Lebendigkeit sei das erste Erfordernis eines guten wahrhaftigen Malers“[163]. Es ist darum vollkommen

[161] Xenophon Mem. III, 10, 3. 5. — [162] Plinius 34, 8, 61.

[163] Vitruvius VII, 5, 1: pictura imago fit eius quod est seu potest esse, uti hominis, aedificii, navis, reliquarumque rerum, e quarum finibus certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla. §. 4: neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati. Philostratus v. Apoll. II, 22: *τὴν γραφικὴν τῇ χειρὶ ἀπομιμεῖσθαι καὶ τῷ νῷ*, und Philostratus Imag. I, 22, 2: *τιμῶσα ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν.* II, 1, 2: *τὰ γὰρ ξυμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς.* 14, 1: *ἀγονιζομένης πρὸς τὸ ἐναργὲς τῆς τέχνης.* 28, 2: *ἀγαθοῦ δημιουργοῦ καὶ δεινοῦ τὴν ἀλήθειαν.*

der Wahrheit der Thatsachen entsprechend, wenn auch neuere Künstler und Forscher wiederholt und nachdrücklich geltend machen, der italienische Maler Cennino Cennini: „der beste Wegweiser und die Siegespforte, durch welche die echte Kunst einziehe, sei die lebendige Natur, aus welcher auch der wahre Künstler schöpfen müsse“ [164]; der grosse Leonardo da Vinci: „ein Maler dürfe niemals die Manier eines andern nachahmen, widrigenfalls man ihn nur einen Enkel, nicht einen Sohn der Natur nenne; die Dinge in der Natur seien in so grossem Überflusse vorhanden, dass man überall auf sie zurückgehen müsse, nicht auf andere Meister, die ja auch nur von ihr gelernt haben“ [165]; ferner der Maler Vasari: „Nachahmung sei die mit Sicherheit geübte Kunst, das was du hervorbringst, genau so darzustellen wie das Schönste in der Natur, wenn du *sie* allein zum Vorbild wählst, und nicht die Manier irgend eines andern. Scheinen gleich die Werke trefflicher Künstler wahr oder der Wahrheit nahe zu sein, so könne der menschliche Fleiss doch niemals die Natur völlig erreichen; auch wenn sie das Beste aus ihr aus-

[164] Cennino Cennini, Trattato della pittura c. 28: attendi, che la piu perfetta guida che possa avere e migliore direzione, si è la trionfal porta del ritrarre dei naturali. E questo avanza tutti gli altri esempj; e sotto questo con ardito cuore sempre ti fida, e spezialmente come incominci ad avere qualche sentimento nel designare.

[165] Leonardo da Vinci, Trattato della pittura c. 24: un pittore non deve mai imitare la maniera d' un altro, perche sarà detto nipote e non figlio della natura; perche essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, piu tosto si deve ricorrere ad essa natura, che alli maestri, che da quella hanno imparato.

wählt, sei es doch der Kunst unmöglich, die Gestalt eines Körpers zusammenzusetzen, welche den der Natur überträfe: wer statt die Natur einen andern Meister nachahme, leiste immer weniger Gutes als die Wirklichkeit. Die Natur welche selbst die grösste Künstlerin ist, sei auch die Mutter der Kunst“[166]. Und gleicherweise besteht der deutsche Forscher Rumohr darauf: „dass die Natur durch ihre Gestalten alles was die Kunst irgend erstrebt und leistet, bald entfernt anrege, bald unübertrefflich ausdrücke; dass *sie,* selbst in ihren unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekrystallen die Kunst, was die *Form* angeht, weit übertreffe, und überhaupt unter den Lebendigen keiner Lobrede bedürfe. Müsse doch der Künstler auch bei dem schönsten Talente, dem treuesten Natursinn, immer darein sich ergeben, dass er sogar in seinen besten Leistungen, was deren *Formenheit* angeht, die Tiefe, Fülle, Einheit, Wesenheit der Naturform nicht zur Hälfte erreiche, geschweige darüber hinausgehen könne: kurz dass die Natur nicht bloss die einzige Quelle darstellender Formen, sondern auch die ergiebigste, unerschöpflichste Quelle aller künstlerischen Begeisterung sei; und dass jeder echte Künstler nur durch die rückhaltloseste Versenkung in das ihm nächstverwandte Naturleben etwas Echtes, Wahres erzeugen könne“[167]. Es ist ein Verdienst, gerade dem

[166] Vasari II, 2, 105. 106. V, 312.

[167] C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen I, 23. 63. 77. nach dem Vorgange F. Bacon's in den Sermones fideles 41 Op. p. 1210: non existimem elegantiorem faciem depingi a pictore posse quam unquam in vivis fuit.

leeren akademischen Styl gegenüber, diese Wahrheit immer von neuem und auf's allerentschiedenste hervorzuheben. Der echte Künstler muss sich mit ganzer Seele in die Natur versenken, die er darstellen will, mit ihr gewissermassen eins werden, und in ihrem Geiste schaffen und gestalten; auch wenn es nur ein Baum ist, den er lebendig malen will, so muss er zuerst vermöge der inneren Congenialität seiner Seele mit allem Lebendigen was ihn umgibt, selbst, innerlich, in das Leben des Baumes imaginiren, und ihn dann, lebendig empfunden, wiedergeben. Es ist daher keine Übertreibung wenn behauptet wird, dass der Maler wie der Redner was er andern darstellen wolle zuerst selbst empfinden müsse[168]; wer heilige Gegenstände darstellen wolle, dürfe selbst nicht unheilig gesinnt sein, und der innige Fra Giovanni Angelico da Fiesole (geb. 1387 gest. 1455) habe oft gesagt: wer die Kunst Heilige zu malen übe, solle ruhigen Gemüthes und ohne grübelnde Gedanken bleiben; wer die Werke Christi darstellen wolle, immer bei Christo sein; und dass er selbst niemals zu malen begann ohne vorher gebetet zu haben: wie man ja auch in der That in den Gesichtern und Stellungen seiner Gestalten seinen starken und redlichen Christenglauben leicht zu erkennen vermöge[169].

[168] Domenichino bei L. Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien 3, 86. 87.

[169] Vasari II, 1, 325. 327. Vergl. den Ausspruch des Paolo Veronese bei C. Ridolfi, Vite dei pittori Veneti II p. 79: *che le imagini de' Santi e degli Angioli dovevano esser depinte da excellenti pittori,*

Eine Folge dieser Naturstudien und des subjectiveren Geistes der Malerei dem der Sculptur gegenüber, ist auch die oft bemerkte Thatsache: dass in ihr die Individualität der Künstler und ihrer Schulen, und der particulare Naturcharakter der Völker, der Länder und der Epochen denen sie angehören, sich ungleich fühlbarer spiegelt und ausprägt, als dies in der objectiveren Plastik bemerkt wird. Die Grundtypen der männlichen und weiblichen Schönheit in den Bildern aller Schulen entsprechen im Ganzen genau den wirklichen individuellen Naturformen ihrer Umgebung: wie jeder sich leicht überzeugt, welcher die *gemalten* Köpfe der lombardischen, venezianischen, florentinischen und römischen Maler, wie der spanischen, französischen und deutschen Schule auch heute noch unter den *lebenden* Gestalten jener Länder aufsucht, und überraschend ähnlich wiederfindet [170].

Aber dennoch, wenn die Freunde der Natur behaupten, dass Naturwahrheit das *Höchste* in der Kunst sei, und wenn sie demgemäss die Möglichkeit einer *idealen* Kunst leugnen: so beruht dieses auf einem Misverständnis. Es ist vollkommen wahr, dass die Kunst, was Formenheit betrifft, die Tiefe Fülle Einheit Wesenheit der *lebendigen* Naturform niemals er-

avendo a indurre l' ammirazione e l' affetto; Goerres Mystik II, 155 f. und Joseph Anton Koch's Moderne Kunstchronik p. 95: Giovanni da Fiesole war ein mächtiger Wiederhall jener Kunst die Giotto intonirte, ein Freund der himmlischen Grazie: seine Gemälde sind Gebete, Zeugen erhabener Frömmigkeit.

[170] Vergl. Passavant, Rafael von Urbino 3, 28 f.

reichen, geschweige jemals übertreffen könne: ein schönes seelenvolles *lebendiges* Auge wird immer schöner seelenvoller und lebendiger bleiben als das auch von dem grössten Maler am besten *gemalte* Auge. Kein Künstler der Welt ist im Stande die Geister zu malen, die aus dem lebendigen Auge hervorblitzen. Aber soll denn die Kunst *nichts* anderes thun, als was die *Natur* uns vor Augen gestellt, *noch einmal im Bilde* uns wiedergeben? Wenn sie *keine* andere Aufgabe hat, *dann* scheint sie überflüssig, und es kann von einer *Macht der Kunst,* die uns *erhebt,* nicht Rede sein[171]. Wenn aber der Mensch in Wahrheit die höchste Gestalt der bisherigen irdischen Natur ist, wenn in ihm Leib und Seele zur vollkommensten Harmonie vereinigt sind; wenn seine *Seele* der *bessere* Theil von beiden und der Weltseele verwandt ist; und wenn *in* der Seele des Menschen ein *Geist* ist, der noch feiner als die Seele, seine Wurzel in Gott hat, und diesen *und* die ganze Natur zu erkennen vermag: dann scheint es doch möglich zu sein, dass eine im *Geiste* des Menschen und des Künstlers aufgefasste und wiedergeborene, also geistig potenzirte Natur, noch etwas Höheres, Ideales in sich haben könne, als was die uns umgebende objective Natur als solche darbietet. Selbst in der Landschaftsmalerei gibt uns ja der wahre Künstler nicht eine blosse *Copie* von irgend einer schönen Gegend; vielmehr liebt er es, sich eine zu erfinden und diese na-

[171] Philostratus Imag. I prooem. §. 3: *κράτος τῆς ἐπιστήμης* und II, 5, 3: *ἡ ἰσχὺς τῆς γραφῆς.*

turwahr auszuarbeiten. Die Poesie der Natur ganz so, wie sie vor Augen liegt, genügt ihm nicht, sondern was diese zerstreut und vereinzelt an Schönheit darbietet, verbindet er in seinem Bilde zu einem lebendigen Ganzen[172]. Aber auch von einer andern Seite betrachtet scheint die Möglichkeit einer idealen Kunst ebenso unwidersprechlich, als ihre Wirklichkeit gewiss ist. Die concreteste Form der ausgebildeten Malerei ist bekanntlich das Porträt, „der Anfang und das Ende aller Kunst“. Und *was* ist dabei die Aufgabe des Künstlers? etwa bloss die Züge des lebendigen Menschen der vor ihm sizt, naturgetreu wiederzugeben, im Bilde das Original genau so, wie es in dem Augenblicke ist, abzuschreiben? dann wäre eine gut colorirte Photographie das vollkommenste Porträt; denn genauer als sie darin auf mechanischem Wege wiedergegeben wird, kann der Maler schwerlich in seinem Bilde die wirkliche Natur copiren. Und doch haben alle Photographien troz ihrer mikroskopischen Treue etwas Lebloses, Todtes an sich: es fehlt ihnen der frische Hauch des pulsirenden Lebens, sie sind wie wenn ihre Originale in dem Momente als das Bild fixirt wurde, nicht frei geathmet hätten. Ein Werk der Malerei dagegen kann in den Formen sogar unvollkommen, ja verzeichnet, und gleichwol ein echtes Kunstwerk von hohem Werthe sein; wie die vorhin erwähnten Bilder des Fiesole, aus denen ungeachtet ihrer mangelhaften Modelirung doch die

172 Vergl. Byrons Briefe und Tagebücher II, 238. 239 und Goethe bei Eckermann I, 348. III, 152 ff.

ganze schöne und innige Seele ihres Meisters hervorleuchtet. Ich denke mir der echte Künstler müsse wie der Dichter und Biograph das Leben des Menschen den er abbilden will, innerlich nacherlebt und mitempfunden, sich den inneren Kern und die leitende Idee desselben klar gemacht haben, und dann erst das Porträt als echtes Kunstwerk in der inneren Einheit seiner geistigen Individualität[173], und ihrer vollen idealen Wahrheit darstellen, so dass man aus den durchgearbeiteten Zügen den ganzen Charakter des Menschen herauslesen könne. Oder anders ausgedrückt: da der Maler wie der Bildhauer nur *einen* Moment des Menschen den er abbilden will, in seinem Bilde wiedergeben kann, so müsse er jenen Moment sich wählen, in welchem, das Vorhergehende und Nachfolgende in einen Punkt zusammengedrängt[174], der Darzustellende am vollkommensten seiner Idee entspricht, und ganz als der erscheint welcher er innerlich ist. Da dieser ganze Process aber der subjectiven Auffassung des objectiven Gegenstandes ein idealer, durch den Geist des Künstlers hindurchgehender ist: so muss das also entstandene Bild ausser der möglich grössten Naturwahrheit, noch etwas mehr als die blosse Natur d. i. etwas Idealisches *in* sich haben. Gewiss auch das beste Porträt kommt dem wirklichen leibhaften Menschen, dessen Bild es ist, an *Naturwahrheit* nicht gleich; von dem *durchgearbeiteten Seelenleben* desselben aber gibt es ein tiefer erfasstes ideales Bild, als der unmittelbare Anblick

[173] Hegel 3, 96 f. — [174] Hegel 3, 82.

des Menschen zu gewähren vermag[175]. Und in der That, obgleich an den grössten Malern aller Zeiten, Leonardo Rafael Michel Angelo, *auch* ihre Naturwahrheit gerühmt wird, so besteht doch, wie allgemein zugegeben ist, ihr charakteristischer Vorzug *nicht* in dieser, sondern in der *idealen* Wahrheit ihrer unsterblichen Geisteswerke. Rafael in einem Briefe an den Grafen Baldassare Castiglione bekennt offen, dass er beim malen seiner schönen Frauen nicht bloss die Natur vor Augen habe, sondern vorzüglich eine in seinem Geiste entstehende Idee. „Wegen der Galathea (ein berühmtes Frescobild Rafaels in Rom), so schreibt er, würde ich mich für einen grossen Maler halten, wenn die Hälfte der schönen Dinge wahr wären, welche Euere Herlichkeit mir schreiben; aber ich erkenne in Eueren Worten die Liebe die Ihr zu mir traget. Ich muss sagen dass um eine Schönheit zu malen, müsste ich deren mehrere sehen, unter der Bedingung dass Ihr euch bei mir befändet um das Beste auszuwählen. Da aber immer Mangel ist an richtigem Urtheil wie an schönen Frauen, so bediene ich mich einer gewissen *Idee,* die in meinem Geiste entsteht: ob diese einen grossen Kunstwerth habe, weiss ich nicht; wol aber bemühe ich mich darum“[176].

[175] In Theben war es darum durch ein Gesez ausdrücklich vorgeschrieben, dass die Maler sowol als die Bildhauer ihre Porträte veredelt wiedergeben sollten (εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι), ja es war für verschlechterte Darstellungen (Karricaturen?) geradezu eine Geldstrafe bestimmt: Aelianus Var. hist. IV, 4.

[176] Passavant, Rafael von Urbino I, 230. 533 und Guhl's Künstlerbriefe I, 129 nach Bottari's Raccolta di lettere I, 116: ma essendo

Dass der Maler die Kunst besitzen müsse zeichnen und malen zu können, damit er seinem Begriffe entspreche, versteht sich von selbst; denn Zeichnung, Farbe, Hell und Dunkel, Modelirung, Incarnat, Harmonie der Farben, und die ganze Magie dieser Lichtzaubereien machen ihn ja eben zum Maler; und alle *grossen* Maler sind auch darin, wie in ihren Handzeichnungen und Skizzen ausgezeichnet: aber der Hauptruhm derselben besteht doch nicht in dem Colorit und Incarnat, sondern in dem Hervorheben des seelischen geistigen Ausdruckes, und in der ganzen Idee und inneren Composition ihrer Werke. Schon der Dichter Simonides hat die Malerei eine schweigende Poesie, und diese eine redende Malerei genannt [177]; und ein anderer unter den Alten verglich sie mit der Beredsamkeit: Heldenthaten würden von Rednern und von Malern dargestellt, von den einen durch die Sprache und das Wort, von den andern durch Farben und Gemälde, und beide reizten dadurch zur Tapferkeit an [178]. Ist dies gegründet, so darf man auch von

carestia e di buoni giudicj e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m' affatico d' averla. Vergl. R. Emerson's Versuche p. 63: die Seele war es welche die Künste schuf, wo immer sie geblüht haben; in seinem eigenen Geiste hat jeder echte Künstler sein Modell gesucht.

[177] Simonides bei Plutarchus Mor. p. 17, F und p. 346, F: τὴν μὲν ζωγραφίαν, ποίησιν σιωπῶσαν, τὴν δὲ ποίησιν, ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Vergl. p. 748, A wo Plutarchus selbst meint, „man könne mit mehr Recht die Poesie einen redenden Tanz, und diesen eine schweigende Poesie nennen".

[178] Basilius tom. II p. 149, D: πολέμων ἀνδραγαθήματα καὶ λογο-

ihr Ähnliches fordern wie von den Werken der menschlichen Rede: dass sie uns etwas Neues, Ursprüngliches — denn darin besteht der Vorzug grosser Künstler[179] — wahr und lebendig empfunden, in der ihr möglichen Form mittheile, nicht durch Worte, sondern wie die schweigende Natur durch umschriebene von Licht und Farbe verklärte Gestalten. Die Hauptsache in jedem echten Kunstwerke, auch der Malerei, ist demnach die Erfindung, deren innere Ausgestaltung, und lebendiger dramatischer Vortrag, also die ideale Substanz und deren adaequate Darstellung durch Zeichnung und Farbe[180]. „Man malt mit dem Hirne, nicht mit den Händen, nach Michel Angelo's Wort, und wer das Hirn nicht zu Gebote hat, thut sich Schimpf an"[181].

Geschichtlich, in dem naturwüchsigen Entwicklungsgang der Künste, ist die Malerei erst viel später als die Plastik zu einer selbständigen Kunst ausgebildet worden. Die Griechen welche es liebten auf allen Gebieten des Lebens den Ursprung und die Entstehung der Dinge zu erforschen, erzählen dass die Zeichnung und Malerei damit begonnen habe,

γϱάφοι πολλάκις καὶ ζωγϱάφοι διασημαίνουσιν· οἱ μὲν τῷ λόγῳ διακοσμοῦντες, οἱ δὲ τοῖς πίναξιν ἐγγϱάπτοντες, καὶ πολλοὺς ἐπήγειϱαν πϱὸς ἀνδϱίαν ἑκάτεϱοι.

[179] Wie auch Lucianus im Zeuxis §. 3 hervorhebt: *ἀεὶ καινοποιεῖν ἐπειϱᾶτο καί τι ἀλλόκοτον ἂν καὶ ξένον ἐπινοήσας.*

[180] Vergl. Lucianus im Zeuxis §. 1: *γνώμη τῶν συγγϱαμμάτων.* §. 5: *ὑπόθεσις τῆς γϱαφῆς.* §. 7: *ἐπινοίας τὸ ξένον καὶ τὴν γνώμην τῆς γϱαφῆς.* Philostratus Imag. I, 24: *λόγος τῆς γϱαφῆς.* II, 7: *τὸ τοῦ ζωγϱάφου δϱᾶμα.*

[181] Guhl's Künstlerbriefe I, 188.

dass man die Schatten umschrieb welche die Dinge werfen wenn die Sonne sie bescheint: der Samier Saurias habe den Schattenriss eines in der Sonne stehenden Pferdes, der Sikyonier Kraton den eines Mannes und einer Frau, und die Korintherin Kore den auf die Wand fallenden Schattenriss ihres Geliebten nachgezeichnet: was dann ihren Vater, der ein Töpfer gewesen, veranlasst habe solche Schattenbilder auf Thongefässen nachzubilden, deren erstes Urbild (*τύπος*) noch in später Zeit in Korinth aufbewahrt wurde [182]. Die ältesten Maler heisst es weiter hätten nur *ein*farbige Bilder (*μονοχρώματα*) gemalt [183], und auch die ausgebildete Kunst bis auf Apelles herab habe nur *vier* Farben, weiss roth gelb und schwarz angewendet [184], neben denen erst später die glänzenderen Farben (*colores floridi*), der Saft der Purpurschnecke, der Zinnober, das Grün aus Kupferbergwerken, und die blaue Smalte aufgekommen seien [185]: alle nur in Wasser zerlassen, und mit Leim oder Gummi gemischt; denn die Bindung durch Eiweiss und Öl gehört der neueren Zeit an. Mehr Naturwahrheit und eine perspectivisch richtige Zeichnung soll Kimon von Kleonae zuerst erstrebt [186]; das

182 Athenagoras Leg. pro Christ. 17 p. 292, D. Vergl. Strabon 8, 6, 23. Plinius 35, 3, 15. Quintilianus 10, 2, 7.

183 Philostratus v. Apoll. 2, 22: *ἓν χρῶμα ἐς ζωγραφίαν ἤρκεσε τοῖς γ᾽ ἀρχαιοτέροις τῶν γραφέων, καὶ προϊοῦσα τεττάρων, εἶτα πλειόνων ἥψατο.*

184 Plinius 35, 7, 50. — 185 O. Müller's Archaeologie §. 319 Anm. 3.

186 Aelianus Var. hist. 8, 8 und Plinius 35, 8, 56: Cimon Cleonaeus invenit catagrapha h. e. obliquas imagines, et varie formare vul-

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Vertreiben der Farben in einander und die Abstufung derselben nach Licht und Schatten der Athener Apollodoros erfunden haben[187].

Die weitere Entwicklung der Malerei hielt, wie oft bemerkt worden ist, gleichen Schritt mit der ihr vorangehenden Bildhauerei, die beide Schwestern und von demselben Geiste beseelt sind. Ja es liegt in der innersten Natur dieser Künste, dass ihr Entwicklungsgang, selbst bei ganz verschiedenen Völkern und in ganz verschiedenen Zeiten, eine auffallende Ähnlichkeit darbietet. Der gesezmässige allmälige Fortschritt in der hellenischen Bildhauerei von Kanachos und Ageladas zu Kalamis und Myron, und von diesen zu Polykleitos und Phidias ist ganz demjenigen parallel, der auch in der Malerei stattfand von Polygnotos und Apollodoros zu Zeuxis und Parrhasios, Eupompos und Pamphilos, Timanthes und Aristides, und von diesen zu Protogenes und Apelles: und alles dieses hat sich, wie Vasari bemerkt, auch in der Italienischen Kunstgeschichte wiederholt[188]. Es spricht sich darin im Allgemeinen der dem Geiste der Zeit homogene Fortschritt vom Härteren zum Weicheren, vom Ethos zum Pathos aus. Polygnotos, der Freund des Kimon, wird gerühmt als der Maler fester und würdevoller Charaktere (ἠθογράφος, ἠθικός)[189]; sein

tus, respicientes, suspicientes, despicientes. articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in veste et rugas et sinus invenit.

187 Plutarchus Mor. p. 345, F. 346, A: πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς.

188 Vasari I, 210. II, 1, 6. 7 nach dem Vorgange des Cicero im Brutus 18 und des Quintilianus XII, 10, 4 ff.

189 Aristoteles Poet. 6, 15. Polit. VIII, 5, 7.

alterthümlich einfaches Colorit, seine strengen Anfänge, zeigten die Keime naher Grösse[190]. Der Gegenstand seiner grossen Tafelgemälde war den homerischen Gedichten und der Heldensage entlehnt; worin sich augenscheinlich eine Nachwirkung der Perserkriege ausspricht, wie in den Tragoedien des Aeschylus. An den Meistern der jonischen Schule Zeuxis und Parrhasios wird als charakteristisches Merkmal, dem Geiste ihrer Heimath entsprechend, sinnlicher Reiz und Naturnachahmung hervorgehoben, und dass religiöser Ernst und sittliche Würde ihnen gefehlt habe[191]. Die Vorzüge der Sikyonischen Schule des Eupompos und Pamphilos waren wissenschaftliche Bildung und die höchste Genauigkeit und Leichtigkeit der Zeichnung: auf Veranlassung des leztern wurde auch, zuerst in Sikyon, dann in ganz Hellas der Unterricht im Zeichnen als eine Grundlage in die liberale Jugenderziehung aufgenommen[192], nicht um Maler zu bilden, sondern weil dadurch der Sinn für Schönheit und Eleganz geweckt und geschärft wurde (*ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους*)[193]. Timanthes und Aristides waren in Darstellung der Gemüthsaffecte des Schmerzes, der Leidenschaft, der Rührung ausgezeichnet[194]; an den

[190] Quintilianus XII, 10, 3.

[191] Aristoteles Poet. 6, 15: *ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.*

[192] Plinius 35, 10, 77: Pamphili auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenui omnia ante graphicen h. e. picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.

[193] Aristoteles Polit. VIII, 3. — [194] Plinius 35, 10, 72. 98.

Werken des Protogenes endlich bewunderte man die höchste Sorgfalt und die grösste Naturwahrheit[195]; und an denen des Apelles aus Kolophon oder aus Ephesus, des Schülers des Pamphilos, die seltene Vereinigung der sinnlichen Schönheit der jonischen, und der wissenschaftlichen Strenge der sikyonischen Schule, und dass, als sein besonderer Vorzug, alle seine Werke eine wunderbare Anmuth verklärt hat[196].

Dass demnach die alte Malerei eine würdige Schwester der alten Plastik gewesen sei ist auch früher nicht bezweifelt, und von grossen Malern der neuern Zeit bereitwillig anerkannt worden; jezt seit der Entdeckung des pompejanischen Mosaikbildes, welches eine Alexanderschlacht darstellt, wird es allgemein zugegeben. Peter Paul Rubens hegte die höchste Verehrung wie gegen die antike Kunst überhaupt, so insbesondere gegen die antike Malerei des Timanthes und Apelles, „welchen er mit höchster Ehrfurcht nachstrebe, sich jedoch mehr begnüge, die Spuren ihrer Fusstritte zu verehren, als dass es ihm, er bekenne es offenherzig, einfalle dieselben auch nur in der blossen Vorstellung erreichen zu können. Es sei zwar einigen neuern Malern die Antike verderblich gewesen, bis zur Vernichtung ihrer Kunst. Er habe jedoch die Überzeugung dass, um in der Malerei zur höchsten Vollendung zu gelangen, man die antiken Statuen nicht allein genau kennen, sondern von ihrem Verständnis ganz durchdrungen sein müsse. Bei dem Gebrauche aber, welchen man von

195 Petronius Sat. 83.

196 Plinius 35, 10, 79 ff. Quintilianus XII, 10, 6.

denselben in der Malerei machen wolle, dürfe man dieselben keineswegs bloss übertragen, sondern müsse sich wol bewusst sein, was in der Bildhauerei nur durch den Stoff, Stein und Marmor, bedingt ist, und ebendarum in der Malerei *nicht* nachgeahmt werden dürfe. Wer diese Unterschiede klar erkannt habe, könne sich dem Studium der Antiken nicht eifrig genug ergeben. Denn was vermögen wir Entarteten in diesen Zeiten der Verkehrtheit? wie gross ist der Abstand von dem kleinlichen Geiste, der uns Verkümmerte an den Boden fesselt, zu jener erhabenen, dem Geiste als ursprüngliche Eigenschaft inwohnenden Einsicht in das Wesen der Natur bei den Alten" [197].

Dennoch aber glaube ich, dass die Werke der hellenischen Malerei denen der grossen christlichen Maler des sechzehnten Jahrhunderts *nicht gleichkamen,* weder was die Kunst des Malens, noch was die Tiefe und Innigkeit der Empfindung, noch endlich was die innere Grösse der höchsten Gegenstände der Kunst angeht. Die antike Malerei blieb wol immer, durch das Vorherschen der Formen vor den Lichtwirkungen, der Plastik näher als die neuere Malerei es ist. Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung, Getrennthalten der einzelnen Figuren um ihre Umrisse nicht zu verwirren [198], gleichmässige Lichtvertheilung und durch-

[197] Rubens in Guhl's Künstlerbriefen II, 201. 203.

[198] Quintilianus VIII, 5. 26 hebt ausdrücklich hervor, dass wenn die Maler mehrere Figuren auf eine Tafel malen, sie diese von einander scharf abgrenzen, damit die Schatten nicht auf einander fallen. Vergl. Hettner's Vorschule der bildenden Kunst bei den Alten I, 308 f. 319.

gängig klare Beleuchtung, Vermeidung starker Verkürzungen ohngeachtet der feinsten Kenntnis der Linearperspective: dieses und ähnliches war immer der antiken Malerei eigenthümlich; wie ja überhaupt das ganze Griechenthum mehr einen plastischen bildsäulenartigen Charakter als einen malerischen trägt. Auch das rein Technische, die Ölmalerei, gewährt der neuern Kunst Vortheile welche die alte entbehren musste. Was ferner die subjective Empfindung betrifft, das Gemüth der Künstler, welches sich in ihren Werken abspiegelt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass unter den christlichen Völkern des Abendlandes, den romanischen wie den germanischen, das Princip der Persönlichkeit und der subjectiven Innerlichkeit des Gemüthslebens ungleich tiefer erfasst und entwickelt ist, als dies im classischen Alterthum möglich war. Endlich stehen auch die *Hauptgegenstände* der christlichen Kunst, das Leben Christi und seiner jungfräulichen Mutter, und aller Heroen des christlichen Glaubens, an innerer Grösse und Tiefe und an idealer Wahrheit gewiss über allem was die hellenische Malerei darstellen konnte. Denn wenn auch bei Gegenständen einer und derselben Art, wie bei der obengenannten Alexanderschlacht aus Pompeji und der Constantinschlacht Rafaels im Vatican, es *vielleicht* unentschieden bleibt, welches dieser beiden Werke das andere an innerer Grösse übertreffe: denn beide haben an Grossartigkeit der Auffassung, wie einer welthistorischen Tragoedie, und an dramatischer Lebendigkeit des Vortrages nicht ihres gleichen; so kann doch eben aus dieser künstlerischen Vollendung

beider mit Sicherheit gefolgert werden dass, wo die ideale Grösse der *Objecte* zu Gunsten der christlichen Kunst feststeht, auch die ihr entsprechende subjective Auffassung und Darstellung *ihr* zu Gute kommen müsse. Bilder wie das Abendmahl Christi und seiner Jünger[199], in welchem Leonardo da Vinci in den Köpfen des Heilandes und der Apostel das Typische wie das Porträtmässige überwunden, und eine ideale Wirklichkeit geschaffen hat, die ebenso wahr und lebendig als edel und geistvoll ist[200]; Wunder der Kunst wie die Transfiguration und die Sixtinische Madonna von Rafael, worin die Augen der Mutter und ihres göttlichen Kindes, voll Lieblichkeit und Hoheit, von Licht und Anmuth erfüllt, wie in die Unendlichkeit schauen, beide Welten umfassend; Wunderwerke wie das jüngste Gericht Michel Angelo's, in welchem die ganze Gewalt der Kunst, und in ihren Gestalten Gedanken und Leidenschaften offenbart und geschaut werden, deren Eindruck unauslöschlich haftet[201]: Maler und Bilder der Art hat die vorchristliche Zeit *nicht* besessen. Gewiss den Michel Angelo hat an Feuer des Geistes und Grossartigkeit der Gesinnung kein Maler je übertroffen; nur in der Erfindung, der Mutter aller wunderbaren Dinge, im Ausdrucke, in der Mannigfaltigkeit der Gedanken und Motive, und vor allem in jener unaussprechlichen Schönheit und Anmuth der Seele, hat

199 Vergl. darüber Goethe an Zelter 2, 442 f.

200 L. Schorn zu seiner Übersetzung des Vasari III, 1, 24.

201 Vasari V, 351. 352.

Rafael eine Höhe erreicht, die keiner je übertreffen wird[202].

Die drei Künste Architektur Skulptur Malerei schreiten demnach in einer Progression fort, in welcher jede folgende das Princip ihrer Vorgängerin tiefer und seelischer erfasst und darstellt: die Architectur ist eine Kunst der Proportionen und der Symmetrie, wie sie in der Natur herschen, und auch dem menschlichen Leibe zu Grunde liegen; die Sculptur hält sich an diesen, die Menschengestalt, in welcher Leib und Seele in *eine* Form gegossen, *ein* lebendiges Ganzes bilden; die Malerei endlich hebt *an* dem menschlichen Leibe die Seele als solche hervor, stellt das aus dem Leibe hervorleuchtende Seelenleben, *und* den seelischen Ausdruck des Naturlebens dar. Es zeigt sich demnach in diesen drei Künsten ein natürlicher successiver Fortschritt vom Allgemeinen zum Besonderen, und *in* diesem vom Äusseren zum Innern: in der Architectur bewältigt der Geist den Stoff und gestaltet ihn nach geistigen Gesezen, jedoch so dass der *Stoff* noch vorherscht; die Sculptur stellt die vollkommenste *Einheit* von Stoff und Geist, Leib und Seele in der Menschengestalt dar; in der Malerei aber herscht die *Seele* vor über den Leib: in der ersten kommt das Allgemeine Substanzielle, in der zweiten das Besondere Individuelle, in der dritten *an* diesem das Innere Seelenhafte zur Darstellung. Dieser successiven Steigerung der inhaltsvollen Form entspricht eine successive Abnahme des Materiales in

[202] Vasari I, 391. III, 1, 249. und Guhl's Künstlerbriefe II, 94 f.

welchem der Inhalt dargestellt wird: die Werke der Architektur sind die massenhaftesten, denn es ist ja die schwere anorganische Masse welche hier durch die Kunst gestaltet wird; auch die Werke der Sculptur geben noch die volle fühlbare Gestalt der Dinge welche sie darstellen; die Malerei dagegen gibt nicht mehr diese selbst, sondern nur die Lichtwirkung auf ihr. Sie ist demnach die geistigste unter den bildenden Künsten. Doch ist mit diesem Vortheile auch eine Gefahr verbunden. Die Architektur grenzt an das Erhabene, sie zeigt uns die reinste sinnliche Schönheit, und spricht keine Willkür, keine Leidenschaft aus; in der Sculptur hängt die Schönheit unleugbar mit der Reinheit und Strenge der menschlichen Körperform zusammen; die Malerei dagegen liebt reichere Motive, sie kann auch das Unschöne, Hässliche als Contrast darstellen, sie kann auch in das Gemeine, ganz Sinnliche übergehen, zum bloss Angenehmen herabsinken[203].

Übrigens alle drei Künste sind innig mit einander verschwistert, haben ähnliche Zwecke, und erreichen diese nur schwer[204].

[203] Vergl. Schnaase's Geschichte der bildenden Kunst I, 70 ff. und Hinkel's Allgemeine Aesthetik p. 290 f.

[204] Michel Angelo pflegte in seiner Jugend zu sagen: dass die Sculptur die Leuchte der Malerei sei, und dass zwischen beiden ein Unterschied wie zwischen Sonne und Mond stattfinde; in seinem Alter aber erwiderte er dem Vasari: die Sculptur und die Malerei haben einen und denselben Zweck, und der wird von der einen sowol als von der anderen sehr schwer erreicht: Guhl's Künstlerbriefe I, 220. 423. Mit dem jüngeren gegen den älteren M. A. urtheilen Benvenuto Cellini p. 349 f. und Agnolo Bronzino p. 367, die aber beide nur Bildhauer waren.

V.

Die vierte unter den schönen Künsten überhaupt und die erste unter den redenden ist die Musik: sie macht den Übergang von der bildenden zur redenden Kunst. Ihr Materiale ist der substanzielle Ton; ihre Form die Figuration (Rhythmus Melodie Harmonie); die in ihr vorherschende gestaltende Kraft ist das Gemüth; ihr Gegenstand die subjective Innerlichkeit der menschlichen Seele: die Welt des Gemüthes, der Empfindungen und Gefühle, welche die helldunkele Grundlage der menschlichen Gedankenwelt sind, der mütterliche Boden aus welchem die Gedanken aufsprossen, wie die Feldblumen aus der feuchten und warmen Wiese. Der Geist welcher im Menschen denkend seiner selbst bewusst wird, hat ehe er im Menschen zu sich selbst kommt, zuvor alle Stufen des vielgestaltigen Naturlebens durchwandert: er ist im Krystall noch kalt und starr, in der Pflanze erweicht und schlummernd, im Thiere warmblütig träumend, im Menschen wachend und zuweilen hell denkend [205]. Insofern aber auch der Mensch, als das höchste Gebilde der organischen Natur, alle ihm vorhergehenden Gestalten derselben in sich beschlossen enthält, hat auch er ausser dem krystallinischen und vegetabilischen Leben, eine animalische Traumwelt in sich, eine Region des Seelenlebens, in welcher sein Geist, ganz eingetaucht in die substanziellen Naturgefühle, sich noch nicht emporgehoben hat in die Region des selbstbewussten Denkens, sondern unbewusst empfindet fühlt träumt. Diese Region der leben-

[205] Vergl. Goerres, Christliche Mystik III, 145 f. 151 f 173.

digen naturfrischen Empfindungen Gefühle Träume, die dem hellen Gedanken vorangehen, ist die Welt der Musik; deren Töne nichts anderes sind als der überströmende laute Ausdruck der Gemüthsbewegungen und Empfindungen. Wie das Wort der lautgewordene Gedanke, sprechen = laut denken, so ist der Ton das lautgewordene Gefühl, singen = laut fühlen.

Physikalisch betrachtet ist der Ton oder Klang bekanntlich nur ein potenzirter und prolongirter Schall, und beruht auf den Schwingungen der Luftwellen die an unser Ohr anschlagen, wie die Aetherwellen des Lichtes an die Netzhaut unseres Auges. Er entsteht dadurch, dass ein elastisches gespanntes in sich gleichmässiges Material (Luft Holz Metall Glas, eine gespannte Saite) durch einen Stoss oder Schlag in eine vibrirende Bewegung versezt wird und in sich erzittert. Die Theile des Bewegten sind dann abwechselnd innerhalb und ausserhalb ihres gleichmässigen Cohaesionszustandes. Nicht das In-sich-sein oder todte Verharren in der Ruhe, und nicht das Ausser-sich-sein in der Bewegung ist erklingend, sondern nur das Zu-sich-kommen, der Übergang von der durch die Bewegung hervorgerufenen Entzweiung in den Zustand der wiederhergestellten inneren Einheit des Seins. Nur die schnell aufeinander folgenden Wiederholungen dieses Übergangsmomentes lassen den Klang als fortklingend erscheinen; die hohen und die tiefen Klänge die unser Ohr unterscheidet, beruhen auf der Schnelligkeit der Vibrationen[206].

206 M. Hauptmann, Harmonie und Metrik p. 19.

Der Klang oder Ton ist demnach das Product der inneren Differenzirung und der substanzialen Identität des Lebens, der naturwahre Ausdruck des Werdens, der Bewegung in ihrem Übergang zur Ruhe, kurz der inneren Spontaneität und Elasticität des Lebens. Betrachtet man die *Seele* als das innere Agens in aller Bewegung, das pulsirende Herz der Natur, welches sich involvirt und evolvirt, expandirt und contrahirt: so darf gesagt werden, diese Seele, sichtbar gedacht, sei ein ruhiges Licht, hörbar aufgefasst, ein harmonischer Ton. Kein Wunder darum dass die Töne, aus der Wurzel des Lebens aufsteigend, und ihrer Natur nach seelenhaft, alle lebendigen Wesen so mächtig ergreifen und unwiderstehlich, wie Pfeile der Seele die Seele durchdringen.

Auch die Kunst der Musik, die Kunst des Gemüthes beruht demnach wie alle denkenden Forscher anerkennen, nicht auf irgendwie künstlich erdachten Regeln, sondern auf den natürlichen Schwingungen der menschlichen Seele, welche die Lebensnerven erzittern macht. Wenn die Seele in Bewegung ist, sagt einer der Alten, so pflegt sie in Gesängen und Tänzen sich zu ergehen, welche bei freien und schönen Seelen frei und schön, bei anderen andere sind[207].

[207] Damon bei Athenaeus XIV, 25 der dann noch folgende weitere Bemerkung macht (nach dem Vorgange des Herodotus VI, 126 ff.): „woher auch das geistreiche Wort des Sikyonischen Tyrannen Kleisthenes, der als er den Bräutigam seiner Tochter, den Athener Hippokleides, auf eine gemeine Weise tanzen sah, ihm erklärte, er habe sich die Hochzeit vertanzt (ἀποϱχήσασϑαι τὸν γάμον αὐτὸν ἔφησε); indem er nemlich daraus schloss, dass auch die Seele des Menschen ebenso beschaffen sei wie sein Tanz“.

Und namentlich der Gesang, bemerkt Theophrastus, entstehe vorzugsweise aus dreierlei verschiedenen Seelenaffecten, Trauer, Lust, und Begeisterung (*μουσικῆς ἀρχὰς τρεῖς εἶναι, λύπην, ἡδόνην, ἐνθουσιασμόν*); denn jeder von diesen Affecten pflege den natürlichen Ton der menschlichen Stimme zu verändern. Trauer Klagen Seufzer gehen leicht in Gesang über, weshalb auch Redner und Schauspieler beim Ausdruck des Schmerzes in einen singenden Ton gerathen. Ebenso pflege Freude und Lust der Seele den ganzen Leib zu erregen zu tactmässigen Bewegungen, und Springen Händeklatschen und lautes Frohlocken hervorzurufen; wer sich darin zu mässigen und seine Stimme freizulassen verstehe, breche gern in Gesänge und Lieder aus. Vorzüglich aber sei es die Begeisterung, welche den ganzen Menschen, Leib und Seele und Stimme aus ihrer gewohnten Ruhe und Haltung bringe; weshalb man auch bei den bakchischen Orgien, bei Weissagungen und in allen Zuständen der Manie der gebundenen Rede sich gern bediene[208]. Die den substanziellen Ton gestaltende Kraft des Tondichters ist *ihm selbst* inwohnend, es sind nur die *seiner eigenen* Seele zu Grunde liegenden mathematischen und harmonisch musikalischen Geseze, die sich auch in dem was er gestaltet objectiv manifestiren. Wie jeder nur mit *seinen* Augen sieht, mit *seinen* Ohren hört, und wie alles was er aus der Aussenwelt in sich aufnimmt, die Gestalt der Organe annimmt mit welchen er aufnimmt; so ist auch was er

[208] Theophrastus bei Plutarchus Mor. p. 623, A.

aus sich hervorbringt, demjenigen entsprechend was er *in sich hat*: seine eigene Seele ist der Maasstab mit welchem er fremdes wie eigenes misst. Nicht nur die Pythagoreer lehrten darum, dass die menschliche Seele nach harmonischen Zahlen geordnet sei, nach demselben Systeme welches dem ganzen Weltall zu Grunde liegt[209]; sondern auch der nüchterne Aristoteles sieht sich genöthigt anzunehmen, dass zwischen der menschlichen Seele und den Harmonien und Rhythmen eine gewisse Verwandtschaft sei: weshalb auch viele unter den alten Weisen behauptet hätten, dass die Seele selbst entweder eine Harmonie sei, oder doch eine Harmonie in sich enthalte[210]. Und ebenso lehren Spätere: die Musik habe ihren Grund in der natürlichen, harmonischen Bewegung des Lebens, des Leibes und der Seele; die Seele aber sei göttlicher Natur, und bethätige dies durch Gesänge[211]; nichts sei unserer Seele so verwandt als

209 Aristoteles Topica 6, 3 p. 140, B, 2. De anima I, 2 p. 404, B, 29 und I, 3 p. 406, B, 28: *τὴν ψυχὴν συνεστηκυῖαν ἐκ τῶν στοιχείων, καὶ μεμερισμένην κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς ἀριθμούς.* Cicero De nat. deor. I, 11: animum esse per naturam rerum omnem intentum et commeantem, ex quo nostri animi carperentur. Sextus Emp. IX, 127: *ἓν ὑπάρχειν πνεῦμα, τὸ διὰ παντὸς τοῦ κόσμου διῆκον ψυχῆς τρόπον.*

210 Aristoteles Polit. VIII, 5, 10: *καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς πρὸς τὴν ψυχὴν εἶναι κτλ.* Ähnlich unter den Neueren Leibnitz, Principes de la nature et de la grace §. 17 Op. p. 718.

211 Theophrastus bei Censorinus 12, 1: musica sive in voce tantummodo est, ut Socrates, sive ut Aristoxenus in voce et corporis motu, sive in his et praeterea in animi motu, ut putat Theophrastus, certe multum obtinet divinitatis et animis permovendis plurimum

Zahl, Rhythmus, Ton, sie habe das Maas aller Stimmen in sich[212]; der Gesang sei nur ein gestalteter Ton[213]. Und ganz ähnlich, nur abstracter sagt uns ein philosophisch gebildeter neuerer Musiker: der Begriff eines künstlichen Tonsystems sei durchaus nichtig; die Musiker haben so wenig ein Tonsystem erfunden als die Dichter die Worte ihrer Sprache und deren Sazfügung; alles musikalisch Richtige spreche uns auch menschlich verständlich an, alles musikalisch Fehlerhafte sei auch logisch fehlerhaft, ein Fehler gegen den allgemeinen Menschensinn: denn was nicht auf allgemein gültigen Gesezen beruhe, könne ja auch gar nicht allgemein verstanden werden; jedes correcte d. i. vernünftige musikalische Kunstwerk aber habe zu seinem fundamentalen Formationsgesez dasselbe Gesez welches allem Leben und Denken zu Grunde liegt, nemlich die Einheit mit dem Gegensaze ihrer selbst und der Aufhebung dieses Gegensazes: die unmittelbare Einheit welche durch ein Moment der Entzweiung mit sich zu vermittelter Einheit übergeht: ein Process der sich immer wiederhole, sei es an der unmittelbar gesezten Einheit, oder an jener welche das Resultat eines vor-

valet; und §. 3: hominum quoque mentes, et ipsae divinae, suam naturam per cantus agnoscunt.

212 Cicero De oratore III, 51, 197: nihil est tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces; quibus et excitamur, et incendimur, et lenimur, et languescimus, et ad hilaritatem et ad tristitiam saepe deducimur; und Orator 53, 177: aures enim, vel animus aurium nuntio, naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem.

213 Augustinus Confess. XII, 29, 40: cantus est formatus sonus.

hergegangenen Processes ist. Die Einheit des Klanges, mit sich selbst vermittelt, lasse den Dreiklang (Grundton, Terz, Quinte), dieser, mit sich selbst vermittelt, die Tonart entstehen[214].

Es sind aber, wie gesagt, nicht gegliederte Gedanken des Geistes welche der Musiker ausspricht, sondern harmonisch gegliederte substanzielle Gefühle und Empfindungen des Herzens; denn dadurch unterscheidet sich die Tonsprache von der Wortsprache.

Die ganze dem Menschen vorhergehende, von Bewegung und innerem Leben erfüllte Natur ist voller Töne und Stimmen, welche wäre unser Ohr so feinhörig wie das bewaffnete Auge scharfsichtig ist, uns eine ebenso unendlich polyphonische Tonwelt offenbaren würden, als die mikroskopische ist die unserem Auge sich darbietet[215]. Denn Musik ist, wie der Dichter sagt, in *allen* Dingen, die Erde nur ein Echo von den Himmelssphaeren[216]. Doch wie die Dinge jezt noch stehen, *hören* wir verhältnismässig nicht mehr als wir ohne das Mikroskop *sehen*: nur die mittleren Töne, weder den Sternengesang und den Weltchoral

[214] M. Hauptmann, Harmonie und Metrik p. 7 ff.

[215] Schleidens Studien p. 101: wenn es einmal gelänge, Campanella's Vorschlag zu verwirklichen und eine Art von Hörrohr zu construiren, wie das Fernrohr und Mikroskop für das Auge: würde dann nicht die ganze irdische Natur, da alles was sich bewegt auch nothwendig Luftwellen erregt, in einem wunderbar grossartigen Musikstück concertirender Stimmen erklingen?

[216] Byron's Don Juan 15, 5: there 's music in all things, if men had ears: their earth is but an echo of the spheres. — „Im Himmel sei die Musik die eigentliche, gangbare Sprache“: F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst 3, 167.

der Sphaeren, noch die Stimmen der keimenden Gräser und duftenden Blumen. Soweit wir aber die Stimme der Natur mit unbewaffnetem Ohre zu vernehmen im Stande sind, sprechen sich überall die Bewegungen ihres inneren Lebens, ihrer Seelenaffecte und Leidenschaften, in Tönen aus: wir hören im Aufruhr der Elemente das Krachen und Rollen des Donners, das Geheul und Brausen der Windsbraut, die herzdurchschneidenden Töne die der Sturm dem zerrissenen Gestein entlockt, den schäumenden Gischt und den Wogensturz der Meeresgewässer, das Rauschen und Rieseln der Ströme und Quellen, die ganze Tonleiter der dem Menschen ähnlichen Leidenschaften und Empfindungen der höheren Thiere, den vielstimmigen Gesang der von substanzieller Lust, Sehnsucht und Liebe, Zorn und Streit erfüllten Vögel, und das sanfte melodische Zirpen der vom Morgenthaue berauschten Cicaden[217]. Und alle diese Töne und Stimmen die in der Natur einzeln begegnen, hat der Mensch als Mikrokosmos insgesammt in sich beschlossen: er kann mit der kleinen Welt in sich den allgemeinen Pulsschlag des grossen Lebens ausser sich mitempfinden, ihn verstehen, und mit ihm in

[217] Vergl. Hesiodus Op. 582 ff. Anacreontea 32 bei Bergk p. 822 und Synesius Hym. 1, 45 f. — Daher auch die oft beobachtete Wirkung welche die Musik auf die Thiere ausübt, auf Spinnen, Eidexen, Fische, Hunde, Hirsche, Pferde, Elephanten: Plinius VIII, 32, 114. 42, 157. IX, 8, 24. X, 69 f. 192 f. Athenaeus VII, 137. Aelianus Hist. an. II, 6. 11. VI, 32. XII, 44 ff. Clemens Alex. Paedag. II, 4 p. 192, 24 ff. Valvassor's Beschreibung von Crain, Buch IV p. 652 ff. XI p. 57 ff. Allgemeine musikalische Zeitung I, 298 ff. P. J. Schneider, Musik und Poesie I, 69 ff.

Einklang sich setzen. Wie sein denkender Geist naturnothwendig das Gedachte in Worte fasst und ausspricht, so liebt es seine empfindende Seele was sie im Innern bewegt, in Tönen gestaltet, auszuströmen. Denn wessen das Herz voll ist, davon geht der Mund über: was der Mensch im Innern still und verborgen empfindet denkt will, muss aus ihm heraus in Tönen Worten Handlungen[218]. Die Natur selbst hat zwischen den Gemüthsbewegungen und dem Leibe des Menschen, in Blick, Stimme, Haltung, Gang eine unmittelbare Verbindung und innere Übereinstimmung gestiftet[219]: sie ist es die uns zwingt bei allen lebhaften Gemüthsbewegungen in gewisse Töne auszubrechen, in den Schrei des Schmerzes, den Jubel der Freude, den Seufzer wehmüthiger Sehnsucht, welche alle wie sie frisch aus dem lebensvollen, erregten, lebendig sprudelnden Herzen hervordringen, auch durch das Ohr in das verwandte Herz des Hörers eindringend, diesen in ähnlicher Weise erregen. Denn von derselben Natur sind ja beide, der Singende und der Hörende.

Über die Musik zu philosophiren wird, wie ich glaube bemerkt zu haben, jedem der es versucht schwer, selbst den echten Tondichtern, geschweige denen die es nicht sind. Die Sprache der Musik nem-

[218] Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik II Einl. §. 8 und p. 80.

[219] Cicero De oratore III, 57, 216: omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum, totumque corpus hominis, et eius omnes vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae; und dazu Forkel I Einl. §. 3.

lich, der substanzielle Ton, steht der menschlichen Wortsprache am nächsten, ist aber doch so sehr von ihr verschieden, dass es kaum möglich, ja geradezu unmöglich ist, die Gefühlssprache der Musik in die menschliche Gedankensprache vollkommen zu übertragen. Wenn wir eine schöne unsere Seele ergreifende Musik hören, so können wir uns dazu einen in Worte gefassten Text schreiben, der uns passend erscheint; ein anderer aber schreibt sich dazu einen andern Text, der auch passend ist: so dass sich zeigt, es lasse sich die in den Tönen der Musik verkörperte Gefühlssprache nicht völlig adaequat in die menschliche Gedankensprache übersetzen. Empfindung nemlich und Gefühl enthalten zugleich *mehr* und *weniger* als der Gedanke: mehr, insofern im Gefühle viele Gedankenkeime liegen, weniger, insofern keiner von allen diesen Keimen zu einem wirklichen Gedanken entwickelt ist. Die Gefühle sind ebendarum auch substanzieller und wärmer, die Gedanken aber heller und specifisch geistiger; das Gefühl ist der warme Mutterschoos der die Gedankenkeime zeitigt, und dann als reife Frucht ans Licht gebiert. In ihren Gefühlen sind deshalb auch die Menschen weniger getrennt als in ihren Gedanken; die substanzielle Gefühlssprache der Musik ist allen verständlich, eine Art von Weltsprache, gegenüber der vielgetheilten Gedankensprache der in Völker zerrissenen Menschheit [220].

Die Welt der Musik also ist die Welt der Empfindungen und Gefühle, aus innerster Seele er-

[220] Vergl. F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst 3, 295 ff.

klingend, zur innersten Seele eindringend[221], und durch die Harmonie ihrer Töne, wie des Frohen Fröhlichkeit, so des Trauernden Trauer vermehrend[222]. Für alle Bewegungen des Gemüthes, alle Stimmungen und Abstufungen der Gefühle, der Sehnsucht und der Wehmuth, des Hasses und des Mitleidens, der Freude und des Schmerzes, der Trauer und des Frohsinnes, der entschlossenen und muthigen, jauchzenden und jubelnden Seele, und der Verzweiflung Seelenangst und Klage, der Furcht und der Hoffnung, des Zornes und der Liebe: für alle frischen Naturgefühle der menschlichen Seele findet die Musik den richtigen Tonausdruck, die jeder Neigung und Wallung der Seele entsprechenden Töne, indem sie dem Naturlaut seine Wildheit nimmt, und ihn durch die Kunst mässigt, also dass wie der Dichter sagt „selbst in tiefen Leides Lied wunderbarer Wollaut wohnet“[223]. Denn alle Naturgefühle sind als solche, an und für sich, wild und unbändig, erst die Kunst

[221] Vergl. was Zelter, als ihm seine Frau gestorben war, an Goethe schreibt I, 215: „das reine Herz strömte wie eine frische stärkende Luft aus ihrem Munde, rührend, erleichternd. Wenn sie auf der Akademie im Chore sang, konnte ich ihre sanfte erquickende Stimme unter hundert und fünfzig erkennen, ohne dass sie sich angreifen durfte. Der Ton ging leicht und lose heraus wie sie nur den Mund öffnete“.

[222] Calderon, Comedias tom. I p. 449, B: filosofo hubo, que hallò causa en la naturaleza para aumentar la harmonia al alegre la alegria, como al triste la tristeza.

[223] Calderon, Autos sacramentales tom. I p. 385, A: que la musica del llanto suena à quexa, y es lisonja. Geistliche Schauspiele von Eichendorff II, 93.

sänftigt und mildert sie, nimmt ihnen ihre natürliche Herbigkeit und gestaltet sie menschlich schön. Jede natürliche Leidenschaft muss erst in ihrem eigenen Feuer verbrennen, und von ihren Schlacken sich reinigen, ehe daraus ein Kunstwerk von gediegenem Golde entstehen kann[224].

Die beiden Hauptgestalten der Musik sind erstens die Vocalmusik und zweitens die Instrumentalmusik. Sie schliesst sich nemlich entweder der menschlichen Wortsprache als Begleiterin an, oder sie ergeht sich in fesselloser Selbständigkeit: die erstere, der von Worten begleitete Gesang, scheint historisch in der *uns* bekannten Culturgeschichte die ältere zu sein; sie war auch in der Blüthezeit der alten Völker die vorherschende, wie es die Instrumentalmusik in der neueren Zeit ist. Aus philosophischen Gründen jedoch, ihrem Begriffe nach, und nach dem allgemeinen Geseze, wonach am Ende die verhüllten Anfänge wiederkehren und offenbar werden, vermuthe ich dass auch im höheren Alterthum die Instrumentalmusik die frühere und ursprüngliche gewesen sei; wie ja auch in dem hebräischen Buche der Ursprünge die Instrumentalmusik als die erste und Jubal als der Ahnherr aller Harfner und Pfeifer genannt[225], und *sie* auch vorzugsweise bei den sogenannten Wilden gefunden wird. Ebenso natürlich aber ist, dass die Musik mit ihrer Nachfolgerin, der Poesie, sehr frühzeitig verschwistert wurde. Denn auch die menschliche

[224] Hegel 3, 145.

[225] Moses I, 4, 21 und Josephus Flav. Antiq. I, 2, 2: Ἰούβαλος μουσικὴν ἤσκησε καὶ ψαλτήρια καὶ κιθάρας ἐπενόησε.

Sprache, wie sie aus der Stärke und Wärme der Empfindung hervorgebrochen und im Feuer des Herzens geboren ist, wenn dieses im Denken aufleuchtet, ist ursprünglich gewiss eine musikalische gewesen; so dass wenn heute die Musik dem Worte sich wieder verbindet, sie diesem von ihr erwärmten nur seine ursprüngliche Innigkeit, seinen uranfänglichen Vollgehalt wiedergibt. Diese dem menschlichen Worte sich anschliessende Musik ist dann, der Poesie selbst entsprechend, entweder episch oder lyrisch oder dramatisch. Und ebenso lassen sich weiterhin nach der Gemüthsart der Völker und dem Naturcharakter ihrer Länder eine hellenische, italische, deutsche Musik unterscheiden, innerhalb der Völker nach den Stämmen eine dorische jonische aeolische, eine toscanische römische sicilische, eine oberdeutsche und niederdeutsche Mundart und Sangesweise; und innerhalb dieser wieder, je nach den verchiedenen Berufsclassen, Lieder und Weisen der Hirten Jäger Fischer, Landleute Schnitter Winzer, Matrosen Soldaten Handwerker: wie es jedem im Herzen quillt, so jubelt und klagt sein Mund es aus[226]. Überall aber wo die Tonsprache mit der Wortsprache sich wieder ver-

[226] Die Griechen besassen eine grosse Menge solcher volksthümlichen Weisen, aller Stände und Classen des Volkes, die den Menschen begleiteten von der Wiege bis zum Grabe: der Ammen und der Klageweiber, der Hirten, Schnitter, Müller, Weber, Wollenarbeiter, Tagelöhner, Badewärter, und der blinden Bettler die mit einer Krähe oder Schwalbe herumzogen und für diese sich etwas schenken liessen: Tryphon bei Athenaeus XIV, 10 und Proben dieser *κορωνισταί* und *χελιδωνισταί* VIII, 59. 60. Vergl. Bernhardy Griech. Litt. I, 62 f.

mält, soll sie, wie ein grosser Tondichter sich ausdrückt, dem Gedichte das sein was die Lebhaftigkeit der Farbe und die geschickte Vertheilung von Licht und Schatten für die Zeichnung ist, nemlich den Ausdruck und die Situation des Gedichtes warm und lebendig machen: und vor allem soll sie, wie die echte Poesie selbst und alles Wahre und Grosse, einfach sein, der naturwahre Ausdruck der natürlichen Empfindung [227].

Vergleicht man die Musik mit ihrer unmittelbaren Vorgängerin, der Malerei, so herscht bekanntlich zwischen den Tönen und den Farben eine vollkommene Analogie, indem die innere Natur beider sich entspricht. Die Farben folgen auf einander von der Tiefe nach der Höhe, wie die Töne von dem tiefsten zu dem höchsten; ja auch die Wirkung der dunkelen und hellen Farben entspricht vollkommen der Wirkung der tiefen und hohen Töne. Sieht man jedoch ab von diesem Materiale, und richtet den Blick auf den Inhalt der Musik und die sie gestaltende Kraft des Geistes, so zeigt sich, dass die erste der redenden Künste auch der ersten der bildenden Künste, troz aller scheinbaren Gegensäze doch innerlich am

[227] Gluck in der Zueignung seiner Alceste, bei Köster: Zerstreute Gedankenblätter p. 79 und in der Biographie Glucks von A. Schmid p. 135 ff. Vergl. Zelter, in Eckermann's Gesprächen mit Goethe I, 100: „wenn ich ein Lied componiren will, so suche ich zuvor in den Wortverstand einzudringen und mir die Situation lebendig zu machen. Ich lese es mir dann laut vor bis ich es auswendig weiss, und so, indem ich es mir immer einmal wieder recitire, kommt die Melodie von selber".

nächsten steht. Denn gerade das was die Grundlage aller Kunst ist, Maas und Gesezmässigkeit, Rhythmus und Symmetrie, ist wie in der Architektur so auch in dem Baue der Musik ein fundamentales Gesez: es ist der objective Verstand und die subjective Empfindung die dort wie hier das Materiale der Kunst bewegen und gestalten, dort die sichtbare schwere starre Materie des Metalles Gesteines Holzes, hier den hörbaren aus der bewegten Materie frei sich ringenden Ton; dort den räumlichen Leib, hier die zeitliche Seele. Weshalb man auch die Musik eine aus dem Raume in die Zeit übersezte Architektur genannt hat; denn auch in ihr herscht neben der tiefsten Innigkeit der Seele ein streng mathematischer Verstand[228]. Allerdings gibt es äusserlich aufgefasst nichts was einander widersprechender scheint als die starren Massen der Architektur und die flüchtig dahinrauschenden Tonwellen der Musik; dennoch aber sind beide, wie alle Gegensäze auf denen das Leben beruht, innerlich substanziell verwandt. Wie der Anblick eines hellenischen Tempels der glänzend auf sonnigem Hügel ruht, durch die Wolgestalt des Ganzen und das Ebenmaas seiner Theile die Seele harmonisch beruhigt und friedet: so wirkt auch heilige Tempelmusik, durch die Saiten der Seele dahinrauschend, viel Abgründiges aufregend, und in den Schauern der Andacht sie schüttelnd, zulezt reinigend und erhebend, und trägt sie empor von der Erde zum Himmel,

[228] Hegel 3, 133. Auch Goethe bei Eckermann II, 88 nennt die Baukunst eine erstarrte Musik, und bemerkt dass die Stimmung die von der Baukunst ausgeht, dem Effecte der Musik nahe komme.

aus dem getheilten in das ganze ungetheilte Sein. Alle grossen echten Schöpfungen der Tonkunst, wie sie hervorgegangen sind aus den substanziellen Schwingungen des Seelenlebens und der diese gestaltenden Kraft des mathematischen Verstandes, wirken darum mit unwiderstehlicher Magie, mit einer gewissen elementaren Naturgewalt, wie Element auf Element, eine Meereswoge auf die andere, Seele auf Seele, Verstand auf Verstand, elektrisch auf den Zuhörer. Die Schwingungen seiner Gehörnerven, welche durch die Töne der Musik erzittern, theilen sich seinem ganzen Nervensysteme mit, so dass je nachdem die Tonseele die ihm entgegentritt, eine wilde oder sanfte, eine jauchzende oder klagende, zürnende oder liebende ist, die Saiten seiner eigenen Seele, alle Nervengeister, miterklingen, und in den fortfluthenden Strom der Töne mitfortgerissen sich fühlen[229].

Geschichtlich im Leben der Völker ist ein grosser und guter Theil aller leiblichen geistigen und sittlichen Charakterbildung von der Musik ausgegangen, und an ihre Übung geknüpft. Die Musik war die älteste Weisheit, das Wissen des Wissens[230], sie war es welche das Seelenleben der Menschen mächtig erregt, erschüttert, gereinigt, gestärkt, und ihrem ganzen Gemüthe eine gewisse Stimmung und Haltung

[229] Hegel 3, 149: daher empfinden wir bei hervorstechenden leicht fortrauschenden Rhythmen eine unwillkürliche Lust den Tact mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen, und eine lebhafte Tanzmusik fährt bis in die Beine.

[230] Wie die Chinesen sie nennen, nach Amiot in den Memoires concernant l' histoire des Chinois tom. VI p. 4: la science des sciences

gegeben hat[231]. Von dem grossen Gesezgeber der Juden wird ausdrücklich erwähnt, er sei wie aller Weisheit der Aegypter, so insbesondere auch ihrer *Musik* kundig gewesen[232]. Und ebenso war bei den Griechen die Musik das Fundament aller höheren Bildung[233], und die gesammte alte Weisheit aufs engste mit der alten Musik vereinigt; weshalb auch unter ihren Göttern der specifisch hellenische Apollon als Musiker *und* als Führer der Musen vorgestellt wurde, und alle die ältesten Weisen, Dichter zugleich und Musiker waren: Linus, Orpheus, Eumolpus, Musaeus, Thamyris, Hesiodus und Homerus, Thaletas, Terpander, Arion, Alkman, ja selbst Pindarus noch und Aeschylus[234]. Mit der von Apollon erhaltenen Leier soll Orpheus die Herzen aller, Menschen Thiere

[231] Das Urtheil von Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 53 (Werke VII, 194): „wenn man den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätze, welche sie dem Gemüthe verschaffen, so habe die Musik unter den schönen Künsten insofern den untersten Plaz, weil sie bloss mit Empfindungen spiele“: ist gewiss falsch.

[232] Apostelgeschichte 7, 22. Clemens Alex. Strom. I, 23 p. 413, 3.

[233] Vergl. Cicero Tusc. I, 2, 4. Plutarchus Mor. p. 615, A. Athenaeus IV, 84. Clemens Alex. Paedag. II, 4 p. 194, 37 ff. Isidorus Pelusiota Epist. II, 146 p. 191, C. Augustinus Epist. 118, 13 Op. II p. 253, A.

[234] Cicero De oratore III, 45, 174: musici erant quondam iidem poetae. Strabon VII Exc. §. 19: ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ μάντεις καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο, und X, 3, 10: μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων (de Legg. II p. 233) καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί κτλ. Quintilianus I, 10, 10: Timagenes auctor est, omnium in litteris studiorum antiquissimam musicen extitisse. Weshalb man auch vorzugsweise die der Musik kundigen σοφοί, σοφισταί genannt hat: Hesiodus Fr. 133. Aeschylus Fr. inc. 311 und mehr bei Athenaeus XIV, 32.

Bäume Felsen, selbst die unerbittlichen Mächte der Unterwelt bewegt, und durch die Zaubergewalt seiner Stimme, der schönsten die je das Ohr vernommen, alles zu Freude und Milde des Lebens hingeführt haben[235]. Gerade in ihm, dem Vater der Gesänge[236] und Repraesentanten der ganzen ältesten Weisheit, der Musik im *Vereine* mit der Poesie, erscheint die unwiderstehliche Macht und Zaubergewalt des ursprünglichen durch Musik erwärmten Gedankens aufs höchste potenzirt; wie ja auch heute noch, in unserer prosaischen Zeit „der von Worten begleitete Gesang unbestreitbar im ganzen Gebiete der Kunst die vollste und erhebendste Wirkung hervorbringt"[237].

Die Musik bildet in dem Cultus aller historischen Völker zu allen Zeiten, von Anbeginn bis heute, einen wesentlichen Bestandtheil der Gottesverehrung. Wie bei dem Göttercultus der Aegypter, Perser, Inder Hymnen, bei dem Gottesdienste der Hebräer Psalmen gesungen wurden, und jede Opferhandlung von Gesang Cymbeln und Saitenspiel begleitet war[238]; ja auch der Prophet Elisa, um einen prophetischen Ausspruch zu thun, der Musik bedurfte, die seinen Zorn besänftigte, und seinem Geiste einen höheren Schwung verlieh[239]: so war auch im hellenischen Cultus Tem-

[235] Apollodorus I, 3, 2. Simonides Fr. 40. Aeschylus Ag. 1599: ὁ μὲν γὰρ ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾷ. Euripides Med. 540: μήτ' Ὀρφέως κάλλιον ὑμνῆσαι μέλος. Iph. A. 1198 ff. Hyginus Astr. II, 7.

[236] Nach Pindars Ausdruck Pyth. 4, 176: ἀοιδᾶν πατήρ.

[237] W. Humboldt, Werke 6, 543.

[238] Chron. I, 26, 1. II, 29, 25 ff.

[239] Koen. II, 3, 15 und dazu Spinoza Tract. theol. polit. 2 Op. I, 177.

pelmusik durch Sänger und Sängerinnen[240], Harfner[241], Flötener[242], Trompeter[243] allgemein üblich, und man darf annehmen dass jeder grössere Tempel seine musikalische Capelle gehabt hat. Ja es gebe, sagen alte Schriftsteller[244], fast keine bedeutende Handlung im menschlichen Leben, welche die Musik nicht liebe: *sie* sei eine gute Gefährtin bei allen Hymnen an die Götter und allen Opfern, bei Festen und Festmalzeiten[245], „bei denen alle Gäste die Hymnen mitsangen um sittliche Schönheit und Besonnenheit zu bewahren; denn da die Lieder enharmonisch waren, wurde auch das hinzukommende Gespräch über die Götter ebenso, und verlieh allen Schmausenden Anstand und Würde“[246]; *sie* eine Begleiterin bei allen Hochzeiten und Leichenbegängnissen[247], beim Ausziehen in den Krieg und beim Ruderschlag der

240 Pollux I, 35. Corpus Inscr. Graec. Nr. 3148, 39 (*ὑμνῳδοί, ὑμνήτριαι, ὑμνητρίδες*).

241 Alle Hymnen an die Götter, sowie der *παιάν* und *νόμος* an den Apollon wurden stehend und unter Begleitung der Kithara gesungen: Proclus bei Photius Bibl. 239 p. 320, 20. Auch Horatius Od. III, 11, 6 nennt die Leier eine Freundin der Tempel, *amica templis*.

242 Corpus Inscr. Graec. tom. I p. 325 und tom. II p. 612 (*ἱεραύλης, σπονδαύλης*) und für die römische Sitte Censorinus 12, 2.

243 Pollux IV, 87. Corpus Inscr. Graec. Nr. 1969. 2983 (*ἱεροσαλπιγκτής*).

244 Censorinus 12. Aristides Quintilianus De musica II p. 65 ff. Maximus Tyrius 37, 5.

245 Jl. 1, 601 ff. Od. 4, 15 ff. 9, 1 ff. 21, 430.

246 Athenaeus XIV, 24.

247 Jl. 19, 490 ff. 24, 717 ff. Od. 24, 60 ff.

Schiffer[248], *sie* mildere die Sitten, lenke alle Leidenschaften, erleichtere die Trauer, dämpfe den Zorn, tröste in der Liebe, mildere das Unglück, heile Kummer und Leiden, physische und psychische, Streit und Hader der Einzelnen und ganzer Städte, ein Gegengift für alle Leiden[249]. Weshalb auch, nach

[248] Es ist eine alte Sitte dass bei allen schweren Arbeiten, welche gleichmässig durch mehrere ausgeführt werden, *einer* befiehlt und den Rhythmus oder Tact angibt (κελευστής, κέλευσμα, *hortator*, *hortamen*), nach welchem die Arbeit geschehen soll, und dass dann alle Arbeitenden diesen Rhythmus mitsingen: wie das bekannte ὢόπ ὢόπ welches beim rudern und aufziehen schwerer Lasten gesungen wurde. Die Arbeit nemlich wird erleichtert durch die rhythmische Bewegung nach welcher sie vollzogen wird: Aeschylus Pers. 391 ff. und dazu Blomfields Gloss. 403. Thukydides VII, 70. Polybius I, 21. Longus Past. 3, 14. Schol. Aristophanis Av. 1395. Suidas v. ὢόπ p. 1262. Choricius p. 295. 296 und dazu Boissonade. Ovidius Met. III, 618 f. Trist. IV, 1, 4 ff. Silius Ital. VI, 360 ff. Censorinus 12, 3 und Petrus Chrysologus Serm. 10, 1 p. 16: omnes qui arduas operum sublevant et solantur angustias, probant ad solatium laboris datam nobis naturaliter cantilenam. hinc nautae cantu superant marina discrimina, hinc immensa pondera adducunt levamine canticorum, hinc viantes colles arduos facit transcendere vox sonora, hinc praeliatores ipsos praecedens cantus subire concitat amara bellorum. ac ne multis, omne quod duri est operis, quod laboris, dulcis vincit et efficit cantilena. Auch von dem Maler Parrhasius wird erzählt, er habe sich durch singen oder summen die Anstrengung bei seinen Arbeiten zu erleichtern gesucht: Theophrastus bei Athenaeus XII, 62 und Aelianus Var. IX, 11. Vergl. den Ausspruch des Florentinischen Chronisten Jacopo Nardi bei Ranke, Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber p. 80: „er sei nur wie ein armer Tagelöhner, der während seiner Anstrengungen singe, und sich mit singen seine Mühe erleichtere."

[249] Calderon, Comedias tom. I p. 372, B: la harmonia es antidoto a los males.

dem Vorbilde ihres Meisters und seiner Jünger[250], die Christen der griechischen wie der lateinischen Kirche die alten ernsten musikalischen Weisen frühzeitig sich angeeignet, und in ihre Gottesverehrung aufgenommen haben, „um dem Charakter geordnetes Ebenmaas und Haltung zu geben (εἰς κατακόσμησιν ἤθους καὶ καταστολήν), die Begierden der Seele zu mässigen und Gott zu preisen für die reichen Güter des Lebens, die er den Menschen zu geniessen verliehen hat für des Leibes und der Seele Gedeihen“[251]. Man fühlte, bemerkt Augustinus, der Gesang erweiche das Herz, dass fromme Gefühle in ihm aufwallen; das gesungene Wort, die durch Musik erwärmte Sprache, ergreife die Gemüther mächtiger als das gesprochene: darum habe man die alte morgenländische Sitte, Hymnen und Lieder in den Kirchen zu singen um die Gemüther zur Andacht zu stimmen, zur Zeit des Ambrosius auch in die abendländische Kirche eingeführt[252].

Gleicherweise ist überall in dem kriegerischen politischen und socialen Leben der Völker die Musik eine bewegende Kraft. Dass sie das Arrhythmische der Seele zum Rhythmus, das Unharmonische zur Harmonie, das Unmelische zum Melos, das Asymphonische zur Symphonie führe, Ordnung und Ebenmaas in die Seele bringe, sie reinige von Wildheit

[250] Matth. 26, 30. Act. 2, 47. Ephes. 5, 19. Coloss. 3, 17. Plinius Epist. X, 97.

[251] Clemens Alex. Strom. VI, 11 p. 785, 8 ff. Vergl. Justinus Martyr Quaest. 107.

[252] Augustinus Confess. IX, 6, 14 und X, 33, 49 f.

und ihre innere Energie läutere und erhöhe: ist die allgemeine Ansicht aller alten Dichter Gesezgeber und Weisen[253]. So soll bekanntlich der junge David den König Saul, wenn der böse Geist vom Herrn (eine tiefe Schwermuth) ihn befallen hatte, durch sein Harfenspiel beruhigt und erquickt haben, dass ihm besser wurde[254]. Homer lässt seine Götter nach dem Streite über Achilleus, durch Apollons und der Musen Gesang beschwichtigen[255], und den Achilleus selbst durch Saitenspiel seinen Zorn besänftigen[256]; und Polybius rühmt von seinen Landsleuten, den Arkadern, dass sie die natürliche Rauhigkeit ihres Charakters, eine Folge ihres Landes und Klimas, vorzüglich durch Musik gesänftigt, und dadurch ihre Seelen gemildert hätten[257]. Wenn demnach von Thaletas, dem ältesten unter den dorischen Lyrikern, der mit Lykurg von Kreta nach Sparta gekommen, berichtet wird, er habe die in seiner Heimath uralten Sühngesänge (*παιᾶνες*) und religiösen Tanzlieder (*ὑπορχήματα*) dorthin gebracht, und durch die eindringliche Kraft derselben nicht nur die politisch aufgeregten Gemüther beruhigt, sondern auch von Pest und Krankheiten die Stadt geheilt[258]: so scheint dies ganz dem Charakter der alten Zeit zu entsprechen. Wie ja ähnliches auch ein Jahrhundert später von dem

[253] S. meine Studien p. 77.

[254] Samuel I, 16, 16 ff. 18, 10. 19, 9. — [255] Jl. 1, 603.

[256] Jl. 9, 185 ff. Vergl. Athenaeus XIV, 18. Aelianus Var. XIV, 23.

[257] Polybius IV, 20. Athenaeus XIV, 22.

[258] Strabon X, 4, 16. 19. Plutarchus Mor. p. 1134, C. D. 1146, B. C. Pausanias I, 14, 3.

Lesbischen Kitharoeden Terpander gerühmt wird, der den Lykurgischen Rhetren Melodien untergelegt, statt der viersaitigen Lyra die siebensaitige, das Heptachord, eingeführt, und durch dieses und die Macht seiner neuen Gesänge die Wuth der Aufständischen in Sparta besänftigt, und aller Herzen so tief bewegt habe, dass sie des Streites und Haders vergessend, in Thränen ausgebrochen und sich gegenseitig umarmt hätten[259].

Ebenso wird vielfach bezeugt, dass die Musik in alten Zeiten auch ein Antrieb zur Tapferkeit war[260]; dass die Kriegslieder des Tyrtaeus, im Feuer des Kampfes geboren, die Spartiaten zu feuerigem Muthe entflammt, und zu dem endlichen Siege nach zwanzigjährigen Mühen das ihrige mitbeigetragen haben[261]; und dass darum auch später noch die Spartanischen Heere, wenn sie zum Kriege auszogen, die Marschlieder des Tyrtaeus unter schallender Flötenbegleitung zu singen pflegten[262]. Dass in allen diesen Fällen neben der politischen und poetischen Gedan-

[259] Plutarchus Mor. p. 1141, C. 1146, B. Aristides tom. II p. 248. Clemens Alex. Strom. I p. 365, 1 f. Und in der That, die erhaltenen Anfangsverse eines Hymnus auf Zeus, aus einem doppelten zusammengezogenen Paeon bestehend (Terpander Fr. 1: *Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἁγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν*) lassen auch heute uns noch den ernsten feierlichen Rhythmus seiner dorischen Tonart erkennen.

[260] Athenaeus XIV, 23: *τὸ δ' ἀρχαῖον ἡ μουσικὴ ἐπ' ἀνδρείαν προτροπὴ ἦν.*

[261] Lycurgus adv. Leocratem §. 106. Pausanias IV, 15, 3. Scholiasta Platonis p. 448.

[262] Thukydides V, 70 mit den Erklärern. Vergl. Clemens Alex. Paedag. II, 4 p. 193, 26 ff.

kenbegeisterung auch die musikalische Nervenaufregung und Gemüthsbegeisterung wesentlich mitgewirkt habe, ist nicht zu bezweifeln: der Text eines Liedes mag noch so poetisch sein, sein Eindruck ist matt in Vergleich mit jenem den es durch Musik erwärmt, adaequat componirt und gesungen hervorbringt. Denn die Begeisterung überhaupt hat ihren Grund ja nicht sowol in klaren Ideen[263], als vielmehr in substanziellen Gefühlen und dunkelen Vorstellungen, die mehr ahnen lassen als sie wirklich geben, und ebendarum Seele und Gemüth heftig ergreifen und in kochende Wallung versetzen[264].

Da die Saiten der menschlichen Seele überall ähnlich, und zuweilen auch unter Barbaren hellenisch gestimmt sind, so ist es natürlich wenn ähnliche Erzählungen anderswo wieder begegnen. Von keltischen Barden wird erzählt, dass sie oft durch ihr sanftes Harfenspiel zwischen ganzen kampfgerüsteten Heeren Frieden und Versöhnung gestiftet[265]; von dem Dänenkönig Erich Eiegod und seinem Hofe (um 1100), dass er durch einen Skalden abwechselnd zu sanfter Trauer und zu wildem Kriegsmuth aufgeregt worden sei[266]; und gleicherweise soll, als Sultan Murad IV. im Jahre 1638 die Stadt Bagdad erobert, und be-

[263] Wie Hegel 3, 152 meint.

[264] Auch die neuere Kriegsgeschichte bietet dazu ja treffende Analogien in den Pfeiffen der Hochländer, und in der Gewalt der französischen Marseillaise; wie ohne Zweifel auch unsere sog. türkische Musik wesentlich dazu beiträgt, das Wilde im Menschen aufzuregen und die Soldaten zum Siege oder Tode zu führen.

[265] Diodorus V, 31. Ammianus Marcellinus XV, 9, 8.

[266] Saxo Grammaticus XII p. 204 f. ed. Francof. 1576.

fohlen hatte alle Gefangenen niederzumetzeln, das sanfte und rührende Lied eines persischen Lautenspielers ihn so tief ergriffen haben, dass er selbst in Thränen ausgebrochen, dem Morden Einhalt gethan, und den Lautener mit sich nach Stambul genommen habe[267]. Ja auch in neuerer Zeit fehlt es nicht an ähnlichen Beispielen von der Wirkung der Musik. Als Friedrich II. von Preussen nach dem Hubertsburger Frieden in seiner Garnisonskirche Graun's *Te Deum* anhörte, sah man ihn, den keiner je beten sah, bei der Stelle *salvum fac populum* tief erschüttert das Haupt senken und die Hände falten; und ebenso hat man beobachtet dass Georg I. von England unmittelbar nach Anhörung von Händels *Te Deum* zur Feier des Utrechter Friedens die allgemeine Amnestie unterzeichnete, welche er wenige Stunden vorher noch hartnäckig verweigert hatte[268]. Denn „nichts ist, wie der Dichter sagt, so stöckisch hart und voll Wuth, was die Musik nicht zu erweichen vermag: der Mann der sie nicht in sich hat, den nicht die Harmonie der Töne rührt, der tauget zu Verrath und räuberischer Tücke, dumpf ist die Regung seiner Sinne, sein Trachten finster wie der Erebus: trau keinem solchen!“[269].

Die Griechen kannten fünf verschiedene Harmo-

[267] D. Kantemir, Geschichte des Osmanischen Reiches p. 376.

[268] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I, 208.

[269] Shakspeare im Kaufmann von Venedig III, 2. V, 1. Vergl. Heinrich der achte III, 1. Der Sturm V, 1. Wintermährchen V, 3. Antonius und Kleopatra II, 5. Maas für Maas IV, 1. König Lear IV, 7.

nien oder Tonarten, drei hellenische nach den drei Stämmen der Dorier Aeolier Jonier, und zwei barbarische, die phrygische und die lydische Tonart, die im Gefolge der Pelopiden in den Peloponnes gekommen seien. Jede entsprach dem Grundton der Gefühlsweise des Volksstammes welchem sie angehörte. Von der dorischen Weise urtheilte man einstimmig sie sei, analog den dorischen Tugenden der Einfachheit und Wahrhaftigkeit[270], die am meisten ethische, maasvoll ruhig mannhaft hochfeierlich, ohne allen Schmelz und jede Verzierung[271]. Der Charakter der Aeolier dagegen habe, ohne gerade bösartig zu sein, etwas ausgelassenes, schwülstiges, keckes, übereinstimmend mit ihrer Lust an Pferden, Schmausereien und Liebschaften, und darum hielten sie auch fest an ihrer hypodorischen d. i. aeolischen Tonweise[272], die wie es scheint etwas Weicheres und Prachtliebendes hatte. Der jonische Charakter zeige sich am klarsten in den Milesiern, die stets das Neue sich

[270] Platon im Laches p. 271, 12 ff. wo von dem wahren Manne gesagt wird, er habe sein Leben in Wort und That zu schöner Harmonie gestimmt, echt dorisch (ἀτεχνῶς δωριστί) nicht jonisch noch phrygisch oder lydisch, und was er Epist. VII p. 450, 20 als δωριστὶ ζῆν κατὰ τὰ πάτρια preist. Plutarchus v. Lys. p. 436, A: ἁπλοῦν τι καὶ Δώριον καὶ ἀληθινόν. v. Cleom. p. 812, A: τὸν σώφρονα καὶ Δώριον ἐκεῖνον τοῦ Λυκούργου βίον καὶ νόμον. Aristides tom. I p. 813: τὸ πάτριον τοῖς Δωριεῦσι φρόνημα.

[271] Aristoteles Polit. VIII, 7, 10 p. 1342, B, 12: περὶ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον. Heraklides Pont. bei Athenaeus XIV, 19.

[272] Heraklides am angeführten Orte XIV, 19.

lobend[273], stolz auf ihre schönen Leiber, voll Muthes, streitlustig, schwer zu begütigen, unleutselig, hart und lieblos seien: darum sei auch die jonische Harmonie weder blühend noch heiter, vielmehr herbe und rauh, habe jedoch eine gewisse nicht unedele Erhabenheit, weshalb auch die Tragoedie sie liebe[274]. Von den beiden kleinasiatischen Tonweisen sei die phrygische voll rauschender Leidenschaft und orgiastischer Begeisterung[275], weshalb sie auch bei allen orgiastischen Culten die herschende war, in Begleitung von Flöten Erzbecken Cymbeln Pfeifen und Zaubertrommeln[276]; die lydische aber sanfter, weicher, zur Klage geeignet, und in ihrer Wirkung erschlaffend[277]. Der dorischen

[273] Nach dem bekannten Milesischen Volkslied bei Athenaeus III, 95: οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ μάλα κρείσσω· νεὸς ὁ Ζεὺς βασιλεύει, τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων. ἀπίτω Μοῦσα παλαιά.

[274] Heraklides bei Athenaeus XIV, 20.

[275] Aristoteles Polit. VIII, 7, 8 p. 1342, B, 1: ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.

[276] Vergl. Cicero De divinat. I, 50, 114. Seneca Epist. 108, 7. Jamblichus De myst. III, 9. Proclus beim Scholiasten des Platon p. 401, 13.

[277] Der Komiker Kratinus bei Meineke II, 163 nennt die lydischen Lieder μέλη πονηρά. Platon De rep. III p. 131, 1 ff. stellt einander entgegen einerseits die jonische und lydische Tonart, die er als weichlich und erschlaffend bezeichnet (ἁρμονίαι μαλακαὶ καὶ χαλαραί), und anderseits die männliche und kriegerische dorische und phrygische Weise; und ebenso nennt Plutarchus Mor. p. 1136, C. E die lydische Tonweise eine ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον und ἡ ἐπανειμένη λυδιστί, und charakterisirt p. 83, F die Dorier als σκληρότεροι, die Lydier als μαλακώτεροι. Aristoteles Pol. VIII, 7, 11 aber polemisirt gegen dieses Urtheil des platonischen Sokrates, und behauptet, gerade die lydische Weise (ἡ λυ-

Harmonie eigene vorzugsweise das enharmonische Klanggeschlecht und die Saiteninstrumente Kithara und Lyra, der phrygischen das diatonische und die Flöte[278]; das chromatische Klanggeschlecht habe der Milesier Timotheus erfunden: von welchem berichtet wird, dass er auch zu der Kithara vier neue Saiten hinzugefügt, und hiedurch sowie durch die Neuheit seiner Melodien, und die ausschweifenden Läufe und Triller seiner chromatischen Compositionen die Musik weibisch gemacht, und wegen aller dieser Neuerungen, als er nach Sparta gekommen um in den Karneen mitzukämpfen, sofort aus der Stadt gewiesen worden sei[279]. Wie die sich am meisten entgegengesezten Tonweisen, die phrygische und die dorische,

διστί) sei wolgeeignet zur Jugendbildung, um den Knaben in einem gewissen Alter Sinn für Wolordnung und Anstand einzuflössen, *διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν*. Am kürzesten charakterisirt die verschiedenen Tonarten Lucianus im Harmonides §. 1 p. 851: *τῆς Φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς Λυδίου τὸ βακχικόν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρόν;* Apuleius Florid. I, 4: Aeolium simplex, Jastium varium, Lydium querulum, Phrygium religiosum, Dorium bellicosum; und Cassiodorus Var. II, 40: Dorius tonus pudicitiae largitor et castitatis effector est; Phrygius pugnas excitat et votum furoris inflammat; Aeolius animi tempestates tranquillat, somnumque jam placatis attribuit; Jastius intellectum obtusis acuit, et terreno desiderio gravatis caelestium appetentiam bonorum operator indulget; Lydius contra nimias curas animaeque taedia repertus, remissione reparat et oblectatione corroborat. Vergl. A. Boeckh De metris Pindari p. 238 ff.

278 Clemens Alex. Strom. VI, 11 p. 784, 15: *προσήκει δὲ εὖ μάλα τὸ ἐναρμόνιον τῇ δωριστὶ ἁρμονίᾳ, καὶ τῇ φρυγιστὶ τὸ διάτονον, ὥς φησὶν Ἀριστόξενος.*

279 Plutarchus Mor. p. 238, C. 795, D. 1142, A. Dion Chrysostomus Orat. 33 p. 28. Boethius De musica I, 1 p. 1372.

auf das Gemüth gewirkt und es umgestimmt haben, beweist die bekannte Anekdote von dem Musiker Damon dem Lehrer des Perikles. Der habe einst eine Flötenspielerin getroffen die einigen Jünglingen die beim Weine sassen phrygisch blies, worauf diese sich wie wahnsinnig geberdeten; dann aber als er ihr dorisch zu blasen befahl, habe die unsinnige Wallung sogleich sich beschwichtigt, so dass die Jünglinge die Kränze abgelegt hätten und beschämt nach Hause gegangen seien[280].

Weiter wird uns dann berichtet: jede fremde Musik verderbe den Volkscharakter. Als die Dorier ihre einfache väterliche auf den Bergen übliche Musik verlassen, und die Flöten und Tänze der Jonier liebgewonnen, da hätten sie mit der Musik auch ihre Tapferkeit verfälscht. Bei den Athenern habe die alte Muse in Chorliedern von Knaben und Männern bestanden: die Landleute noch bestaubt von der Erndte heimkehrend, hätten demenweise sich aufgestellt und ihre alten ungekünstelten Lieder gesungen; als sie später die künstlichen und unersättlichen Reize der Bühne und des Theaters gekostet, sei dieses zugleich der Anfang ihrer Fehler auch im politischen Leben gewesen. Nur die wahre echte nationale Har-

[280] Galenus De Hippocratis et Platonis dogm. V, 6 Op. tom. V p. 473. Ebenso berichten Dion Chrysostomus Orat. I p. 43 f. und Basilius De legendis libris gentilium c. 5 Op. tom. II p. 180, A dass Timotheus von Milet, als er einst Alexander dem Gr. beim Mahle phrygisch geblasen, diesen dadurch zur Kampflust aufgeregt und zu den Waffen gebracht; dann aber als er die Harmonie ermässigt (dorisch geblasen), wieder zu den Schmausenden zurückgeführt habe.

monie erhalte Leib und Seele gesund, das Haus und die Stadt, die Schiffe und das Heer, alles wol temperirt[281].

Übereinstimmend mit dem allen sind endlich auch die Theorien der alten Philosophen, der pythagorischen, der platonischen, und der aristotelischen Schule über die psychische Wirkung und den ethischen Werth der Musik. Die Pythagoreer namentlich glaubten, dass die Musik vor allen andern Künsten geeignet sei auf Leib und Seele zu wirken, als eine Heilung der Disharmonien beider (*παθῶν ἀνθρωπίνων ἴασις, σωματικῶν καὶ ψυχικῶν*)[282]; wie denn, dass die Musik auch Seelenleiden zu heilen vermöge, im Alterthum allgemein angenommen war[283]. Pytha-

[281] Maximus Tyrius 20, 8. 37, 4.

[282] Theophrastus bei Athenaeus XIV, 18. Vergl. Dion Chrysostomus Orat. 32 p. 681 ff.

[283] Theophrastus am angef. Orte: *καὶ νόσους ἰᾶται μουσική*, ein uralter Glaube: Od. 19, 455 ff. und meine Studien p. 160 f. Celsus De medicina III, 18 p. 94, 9. Gellius IV, 13: ischiaci, cum maxime doleant, tum, si modulis lenibus tibicen incinat, minui dolores cet. Apollonius Hist. mirab. 40 und 49: *τὴν μουσικὴν πολλὰ τῶν ἐπὶ ψυχὴν καὶ τὸ σῶμα γιγνομένων παθῶν ἰατρεύειν, καθάπερ λιποθυμίαν, φόβους καὶ τὰς ἐπὶ μακρὸν γιγνομένας τῆς διανοίας ἐκστάσεις κτλ.* Lezteres, Geisteszerrüttete durch Symphonien wiederhergestellt zu haben, wird dem Arzte Asklepiades zugeschrieben: Censorinus 12, 4. Marcianus Capella IX, 926 und dazu Kopp. Und schon der gelehrte Herophilus behauptete, dass auch die Bewegungen des Pulses nach musikalischen Rhythmen vor sich gingen: Censorinus 12, 4. Galenus tom. IX p. 278 f. was auch Hufeland in seiner Makrobiotik p. 627 bestättigt. Über den Einfluss der Musik auf den menschlichen Körper vergl. F. A. Weber in der Allgemeinen Leipziger Musikzeitung Bd. IV p. 561 ff. 577 ff. 593 ff. 609 ff. F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst 3, 320 ff.

goras, heisst es, habe in steter Verbindung mit seinen Schülern gelebt, mit den gesunden und mit den kranken: den an der Seele kranken habe er freundlich zugesprochen, theils durch magische Zauberlieder, theils durch Musik; denn er habe lindernde Lieder gehabt sowol um die Leiden des Leibes zu heilen als die der Seele, Betrübnis und nagenden Schmerz, Zorn und Aufwallung und jede böse Begierlichkeit und Seelenverwirrung [284]. Er nannte dies eine Reinigung der Seele durch Musik (*κάθαρσις ψυχῆς, τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν*) [285]. Auch er selbst habe darum täglich vor dem Einschlafen und nach dem Erwachen einen altdorischen Hymnus des Thaletas zur Harfe gespielt und gesungen, um mit beruhigter rein gestimmter Seele in die Arme des Schlafes su sinken und gleicherweise das neue Tagewerk zu beginnen [286]; ganz wie das altindische Königsgesez vorschreibt, dass der König einschlafen solle unter Musik und erwachen unter Musik [287]. Auf derselben Grundlage hat dann auch Platon philosophirt, und die bekannten Säze aufgestellt: „alles menschliche Leben bedürfe der Eurythmie und Harmonie, weshalb man schon die Knaben mit den besten Werken der melischen Dichter bekannt machen, und im Spiel

[284] Porphyrius v. Pyth. 33. Jamblichus v. Pyth. 110 f. 224. Scholia Veneta in Jl. 22, 391. Cicero Tusc. IV, 2, 3. Seneca De ira III, 9, 2: Pythagoras perturbationes animi lyra componebat.

[285] Jamblichus v. Pyth. 110.

[286] Censorinus 12, 4. Quintilianus IX, 4, 12. Plutarchus Mor. p. 384, A. Porphyrius v. Pyth. 32.

[287] Yajnavalkya I, 330. Vergl. Philostratus v. Apoll. II, 34.

der Kithara üben solle, damit hiedurch ihre Seelen an Maas und Wolordnung gewöhnt, und tüchtig werden zu Wort und That; die Musik sei darum ein wesentliches Bildungsmittel der Jugend, um ihr Liebe zum Schönen und Guten einzuflössen[288], da nichts so leicht in die noch weiche und zarte Seele einfliesse als die verschiedenen Tonweisen, die mit fast unglaublicher Macht nach beiden Seiten hin, aufzuregen sowol als zu beruhigen vermöchten" [289]. Da jedoch gerade zu seiner Zeit, die in so vieler Beziehung der Wendepunkt des hellenischen Lebens gewesen ist, die allgemeine innere Unruhe Genussucht und leidenschaftliche Hast, wie es scheint, besonders in der Musik ihren lauten Ausdruck gefunden hatte, „die eine tiefsinnige und kunstvolle Sache und ein grosser Schatz für alle Gebildeten, immer etwas neues

[288] Platon Protag. p. 180, 16: πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὰν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι, μελοποιῶν, εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἁρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ὦσι, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι γιγνόμενοι χρήσιμοι ὦσιν εἰς τὸ λέγειν τε καὶ πράττειν· πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται. De rep. III p. 139, 17: δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά. VII p. 357, 18: χρήσιμον πρὸς τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ ἀγαθοῦ ζήτησιν. Vergl. Aristides Quintilianus De musica II p. 61: μουσικὴ πλάττουσα τε εὐθὺς ἐκ παίδων ἁρμονίαις τὰ ἤθη, καὶ τὸ σῶμα ῥυθμοῖς ἐμμελέστερον κατασκευάζουσα.

[289] Cicero De Legg. II, 15, 38: assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos: quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem. namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos tum contrahit.

erfand und, dem Sprichwort gemäss, wie Libyen Jahr für Jahr ein neues Thier gebar"[290]: so solle wie Platon will in seinem idealen Staate, „eine weise Regierung das strengste Augenmerk richten auf die jeweilig herschende Musik, damit diese keinen unsittlichen frivolen und weichlichen Charakter annehme: eine neue Tonweise (εἶδος καινὸν μουσικῆς) einführen, sei nichts anderes als alles Bisherige aufs Spiel setzen; wer die alte Musik ändere, verändere damit das Fundament der ganzen Staatsordnung, die Stimmung der Gemüther und die daraus hervorgehende Gesinnung der Menschen"[291]: was vollkommen wahr ist. Auch aus der Musik welche in ihm die herschende ist, lässt sich der Charakter des ganzen Staatswesens erkennen, ob es fest und gesund und wolgeordnet, oder

[290] Aussprüche aus Komoediendichtern bei Athenaeus XIV, 18: des Eupolis (bei Meineke II, 564): καὶ μουσικὴ πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον, ἀεί τε καινὸν ἐξευρίσκει τι τοῖς ἐπινοεῖν δυναμένοις; des Anaxilas (bei Meineke III, 352): ἡ μουσική δ' ὥσπερ Λιβύη πρὸς τῶν θεῶν ἀεί τι καινὸν κατ' ἐνιαυτὸν θηρίον τίκτει; und des Theophilus (bei Meineke III, 628): μέγας θησαυρός ἐστι καὶ βέβαιος μουσικὴ ἅπασι τοῖς μαθοῦσι παιδευθεῖσί τε. Weshalb auch der Geschichtschreiber Ephorus Fr. 1 behauptete die Musik sei (jezt) nur Sinnenlust und Trug, μουσικὴν ἐπ' ἀπάτῃ καὶ γοητείᾳ παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις.

[291] Platon De rep. IV p. 174, 9: οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὡς φησί τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι. Franc. Bacon Hist. nat. II p. 784. 785: illud experientia comprobatum recepit antiquitas, ex auditu variatisque musicae modulis sequi in moribus magnam alterationem. sic hominem bellico spiritu impleri, mollescere, effoeminari, reddi gravem, alacrem, ad misericordiam proclivem. ratio est, quod auditus magis immediate percellendo commoveat, quam ceteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus cet.

schlaff überreizt und krank, in der Auflösung begriffen ist[292]. Freilich heutige Allerweltsmenschen, die durch alle Wässer gezogen, innerlich ausgelaucht, und von sophistischer Bildung zerfressen sind, pflegen kritisch die Nase zu rümpfen, wenn ihnen zugemuthet wird an solche Wirkungen der Musik zu glauben; möchten sie doch mit echter Kritik sich selbst erforschen und des Unterschiedes der Nerven gedenken, und des alten Sprüchleins: die Gesunden und die Kranken haben verschiedene Gedanken. Gerade der Meister des kritischen Denkens, Aristoteles, lehrt auf das bestimmteste: „dass die Musik zur sittlichen Tüchtigkeit beitrage (πρὸς ἀρετὴν τείνειν), indem wie die Gymnastik dem Körper, die Musik dem sittlichen Charakter eine gewisse Beschaffenheit gebe (τὸ ἦθος ποιόν τι ποιεῖν), und ihn gewöhne sich auf die rechte Weise zu freuen (χαίρειν ὀρθῶς)[293]. Wir alle, sagt er, halten die Musik, sei es mit sei es ohne Gesang, für eines der süssesten Dinge; wie ja auch schon Musaeos gesagt hat, Gesang sei der Sterblichen süssestes Labsal (βροτοῖς ἥδιστον ἀείδειν). Denn der Musik wohnt ein physisches Vergnügen inne, weshalb ihr Genuss jedem Alter und jeder Gemüthsart lieb ist.

[292] Vergl. das chinesische Li-ki, traduit par Callery, c. 16 p. 82 ff. und den Ausspruch eines Chinesischen Weisen bei Amiot in den Memoires concernant l' histoire des Chinois tom. VI p. 10: veut-on savoir si un royaume est bien gouverné, si les moeurs de ceux qui l' habitent sont bonnes ou mauvaises? qu' on examine la musique qui y a cours. Vergl. auch Riehl's Musikalische Charakterköpfe p. 181 ff.

[293] Aristoteles Polit. VIII, 4, 4 p. 1339, A, 21 ff. Vergl. Problem. 19, 27: καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος.

Es erstreckt sich aber, wie gesagt, ihr Einfluss auch auf den sittlichen Charakter und das Seelenleben des Menschen (καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχὴν), wie die Thatsache beweist, dass die Lieder des Olympos die Seele mit Begeisterung erfüllen (ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς), die doch ein sittlicher Affect ist. In dem Rhythmus und Melos nemlich finden sich Ähnlichkeiten mit der wahren Natur des Zornes und der Sanftmuth, der Tapferkeit und der Besonnenheit, und aller übrigen sittlichen Eigenschaften: weshalb wir auch je nachdem die Musik ist uns anders gestimmt fühlen im Gemüthe. Aus dem allen erhelle, so schliesst der Philosoph, dass die Musik das Vermögen besitze, der Seele eine gewisse sittliche Stimmung zu geben; weshalb man auch gerade durch sie auf die Jugend einwirken, und diese in ihr unterrichten solle: denn, wie es auch zugehen möge, es finde eine gewisse natürliche Verwandtschaft statt zwischen der menschlichen Seele und den Harmonien und Rhythmen[294]: die phrygische Tonweise und die Flötenmusik üben eine orgiastische Wirkung aus auf die Seele, und versetzen sie in einen wilden Enthusiasmus[295]; die heiligen Lieder aber, die in derselben Tonweise gesezt sind, beruhigen reinigen und heilen die von jenem Orgiasmus besessene Seele[296]: so dass also homoeopatisch auch hier der Speer der die Wunde geschlagen hat, sie auch zu heilen vermag (ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται)[297].

[294] Aristoteles Polit. VIII, 5, 1 ff. — [295] Aristoteles Polit. VIII, 6, 5. 7, 8.
[296] Aristoteles Polit. VIII, 7, 5. — [297] Vergl. meine Studien p. 511.

Und wie fest diese menschlich ewigen Wahrheiten mit dem ganzen Hellenismus verwachsen waren, mögen noch folgende Stimmen aus der Zeit seines Unterganges beweisen. Die Musen, sagt Plutarchus, würden uns sehr tadeln, wenn wir glaubten ihr Werk bestehe in der Kithara und in der Flöte, und nicht vielmehr darin, durch Melos und Harmonie den Charakter zu bilden und die Gemüthsaffecte zu besänftigen[298]; das Klagelied und die Flötenmusik bei der Todtenbestattung regen zwar anfangs das Leid auf, und rufen Thränen hervor; indem sie aber die Seele zum Mitleiden hinführen, schaffen sie auch allmälig aus ihr hinweg und verzehren in ihr alles was von Betrübnis da ist[299]. Die erste und schönste Aufgabe der Musik ist darum, den Göttern die Verehrung und den Dank der Menschen darzubringen; die zweite aber, die Jugend zu bilden, und die Seele des Menschen zu reinigen und wolklingend und harmonisch zu machen[300]. Und ähnlich drückt sich der Neuplatoniker Proklos aus: „die beruhigenden (Saiten-) Instrumente seien für die Jugendbildung die am mei-

[298] Plutarchus Mor. p. 156, C: τὸ παιδεύειν τὰ ἤθη καὶ παρηγορεῖν τὰ πάθη τῶν χρωμένων μέλεσι καὶ ἁρμονίαις.

[299] Plutarchus Mor. p. 657, A: ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον, οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν.

[300] Plutarchus Mor. p. 1140, D: πρός τε θεῶν τιμὴν καὶ τὴν τῶν νέων παίδευσιν. p. 1146, C: τῷ γὰρ ὄντι τὸ πρῶτον τῆς μουσικῆς καὶ κάλλιστον ἔργον ἡ εἰς τοὺς θεοὺς εὐχάριστός ἐστιν ἀμοιβή· ἑπόμενον δὲ τούτῳ καὶ δεύτερον τὸ τῆς ψυχῆς καθάρσιον καὶ ἐμμελὲς καὶ ἐναρμόνιον σύστημα.

sten förderlichen, indem sie das Gemüth zur Ordnung führen und das Aufbrausende der Seele beschwichtigen, und zur Sinnigkeit und Selbstbeherschung bringen; während die aufregenden (Blas-) Instrumente sich am meisten dazu eigenen, Begeisterung zu erregen: weshalb man sich auch bei den Mysterien und Weihungen vorzüglich der Flöte bedient, um durch die aufregende Kraft derselben die Gedanken an das Göttliche zu wecken. Denn man muss den unvernünftigen Theil der Seele einschläfern, den vernünftigen aber aufregen“[301].

Die erhaltenen Reste der hellenischen Tonkunst sollen, wie behauptet wird, von zweifelhafter Echtheit sein; doch möchte ich glauben, dass wie überhaupt keine wahre und grosse Gestalt des menschlichen Geistes untergeht, auch das Beste der antiken Musik noch jezt erhalten sei, und fortlebe in manchem alten Liede, und in dem *cantus firmus* der katholischen Kirche, die ja vorzugsweise das Alterthum und die neue Zeit verbindet[302]. Die erste kunstmässige Verbesserung des oben erwähnten altchristlichen Kirchengesanges wird dem Ambrosius, Erzbischof von Mailand (geb. 334 gest. 397) zugeschrieben: sie habe darin bestanden dass er dem Chorale, den Antiphonen und Collecten vier alte Tonweisen (die dorische phrygische lydische und mixolydische) zu Grunde gelegt, und aus ihnen einen melodischen Ge-

[301] Proclus in seinem Commentar zu Platons Alkibiades I p. 198 und dazu Creuzers Symbolik und Mythologie III, 157.

[302] Der Bischof Synesius Hym. 1, 5 singt: *κελάδει Δώριον ᾠδάν*.

sang im eigentlichen Sinne zusammengefügt habe[303], welchen er selbst mit dem Brausen der Meereswogen vergleicht[304]. Dieser ambrosianische Kirchengesang, dessen herzerschütternde Gewalt einst einen ganzen Haufen die Christen verfolgender heidnischer Soldaten plözlich bewogen haben soll, selber zum Christenthum überzutreten[305], hat sich dann von Mailand her in die gesammte abendländische Christenheit verbreitet, bis er im sechsten und siebenten Jahrhundert durch den gregorianischen Choral *(cantus plenus)* verdrängt wurde, welcher durch Pabst Gregorius den Grossen (gest. 604) geschaffen und in reinen Dreiklängen sich bewegend für immer die Basis des christlichen Kirchengesanges bleiben wird. Ein halbes Jahrhundert später soll ein anderer der Musik kundiger Pabst (Vitalianus um 660) auch die Orgel (deren Erfindung dem Archimedes[306] oder dem Ktesibios zugeschrieben wird[307]) in den katholischen Gottesdienst eingeführt haben[308]; ebenfalls mit so sicherem Tacte, dass sie sich seit ihrer ersten Einführung nach Frank-

303 Martinus Gerbert, De cantu et musica sacra I p. 45. 60 f. 90. 202. 252 f. 257 f. 468. 509.

304 Ambrosius Hexaemeron III. 5, 23 tom. I p. 42 A: undarum leniter alluentium sonus, concentus undarum, consonus undarum fragor; und In psalmum I praef. §. 9 tom. I p. 741, C: magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire . . videmus flere praeduros, flecti immisericordes.

305 Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst p. 24.

306 Tertullianus De anima 14.

307 Vitruvius X, 7. 8 (al. 12. 13).

308 Die von Forkel II, 356 ff. hiegegen geäusserten Zweifel scheinen nicht hinlänglich begründet.

reich im Jahre 756[309] bis auf den heutigen Tag als das der Kirche angemessenste Tonwerkzeug bewährt hat. Im zehnten und eilften Jahrhundert haben der Flandrische Mönch Hucbald (*monachus Elnonensis* † 930?) durch seine *ars organandi,* der Benedictinermönch Guido von Arezzo (geb. 990 gest. 1037) durch Verbesserung und zweckmäsige Anordnung der Tonschrift, und der Presbyter Franco von Cöln († 1088 ?), der älteste Schriftsteller über Mensuralmusik, die Kunst wesentlich gefördert; ebenso im vierzehnten Jahrhundert Marchettus von Padua und der Franzose Joannes de Muris durch gute Regeln für den Discant d. h. wie wir sagen für die Harmonie. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert blühte dann die niederländische Schule, der eigentliche Herd der neueren Musik: der treffliche Guilelmus Dufay aus Chymay im Hennegau (von 1380—1432 Sänger in der päpstlichen Capelle zu Rom); der unvergleichliche Joannes Ockenheim, ebenfalls aus dem Hennegau (geb. um 1425 gest. um 1513), und dessen genialische Schüler Josquin des Prés (gest. 1515) und Hadrian Willaert (gest. 1563)[310]. Der grösste niemals übertroffene Meister der Kirchenmusik aber ist und bleibt vor allen Giovanni Pierluigi da Palestrina (geb. 1524 gest. 1594), dessen Tondichtungen — ich nenne darunter nur die *Improperia* 1560 (Vorwürfe die Christus dem Volke macht welches ihn kreuzigt), ferner die berühmte dritte Messe (*missa papae Marcelli*) 1565, von welcher Pius IV. gesagt hat, „dies seien

309 Mabillon, Annales Benedictini ad annum 757 tom. II p. 181. 182.

310 R. G. Kiesewetter, Geschichte unserer heutigen Musik, Leipzig 1846.

die Töne welche der Evangelist Johannes (Offenb. 15) in dem himmlischen Jerusalem vernommen, und welche ein anderer Johannes (Palestrina) in dem irdischen habe ertönen lassen"[311]; dann die nach dem Tode seiner Frau 1581 geschriebene Motette über den 137. Psalm; und endlich die Lamentationes 1587 — 1588 und das achtstimmige *Magnificat* 1591 — wahre Wunder der Musik genannt werden können. Denn wer je im Leben das Glück gehabt hat, diese göttliche Musik während der heiligen Woche in der Sixtinischen Capelle zu hören, die zermalmende und erhebende Kraft dieser Töne, die alles Unreine Böse in der menschlichen Brust vernichten und sie ganz mit reinem Aether Licht und Friede und Seligkeit erfüllen, diesen wunderbaren Verein von Grossheit und Strenge, Milde und Süssigkeit, Einfachheit und Erhabenheit und der zartesten lieblichsten Innigkeit: der wird es begreiflich finden wenn der bescheidene Meister von einigen derselben zu sagen pflegte, „er habe sie nur vorsingenden Engeln nachgesungen"[312].

[311] G. Baini, Memorie della vita di Giov. Pierluigi da Palestrina II. 233.

[312] Baini I, 223 f. Nach Palestrina und in seinem Geiste dichteten Kirchenmusik: der Spanier Christofero de Morales geb. 1510 gest. 1564, der Flamänder Orlando di Lasso (Roland de Latre) geb. 1520 gest. 1594 von welchem gerühmt wurde: *hic est Lassus, qui lassum recreat orbem;* dann in ununterbrochener Folge die Italiener: Gregorio Allegri, seit 1629 Mitglied der päbstlichen Capelle, Alessandro Scarlatti geb. um 1650 gest. 1725, Lotti 1649—1733, Marcello geb. 1680, Durante 1684—1755, Leo 1694—1743, Emanuel Astorga in seinem *Stabat mater*, Pergolese 1707—1736.

Hätte Italien und die römische Kirche nur ihn und den Dante, den Leonardo da Vinci Rafael und Michel Angelo geboren, jeder Spätere müsste es als gerecht erkennen, dass sie länger als ein volles Jahrtausend an der Spitze Europas gestanden haben.

Die Anfänge des dramatischen Styles, aus welchem unsere Oper entstanden ist, gingen bekanntlich von Florenz aus, und hingen zusammen mit der dort herschenden Begeisterung für das hellenische Alterthum, dessen Tragoedie man wiederzuerwecken versuchte. Emilio de' Cavalieri, Intendant der grossherzoglichen Hofmusik, liess im Jahre 1590 zu Rom einige Schäfergedichte (*il Satiro, la desperazione, il giuoco della cieca*) mit grossem Beifalle aufführen; worauf dann bald Grösseres unternommen wurde: 1597 Peri's *Dafne,* 1600 das Drama *Euridice* von demselben, und Emilio's grosses Oratorium *L' anima e corpo,* 1606 und 1607 die *Arianna* und der *Orfeo* mit Musik von Monteverde[313]. Dieses musikalische Drama übte dann durch den Verein der Künste die in ihm zusammenwirkten, Musik Poesie Mimik Orchestik, gleich bei seinem ersten Auftreten einen so ausserordentlichen Reiz aus, dass es bald aus den Palästen der Fürsten und Vornehmen in eigens dazu gebaute Opernhäuser einzog: am frühesten in Venedig, wo von 1637 bis 1700, in dem Zeitraum von 64 Jahren, in sieben Theatern von ohngefähr vierzig Tonsetzern nicht weniger als 357 Opern aufgeführt wurden[314]. Unter

[313] Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I, 281 ff.

[314] Marpurg, Historisch kritische Beiträge II. p. 425 ff. 483 ff.

den neueren *deutschen* Heroen der Tonkunst ragen dann in ununterbrochener Reihenfolge vor allen andern hervor die grossen Oratoriendichter Händel, Bach, Haydn, und die Könige der dramatischen Musik Gluck und Mozart. Georg Friedrich Händel (geb. 1685 gest. 1759), schon in seinem siebenten Lebensjahr ein ausgezeichneter Orgelspieler, vom zehnten an öffentlich auftretend, vom fünfzehnten mit Operncompositionen und als Musikdirector in Hamburg, vom neunzehnten die Bewunderung Italiens als Componist und Virtuos, vom fünfundzwanzigsten bis zu seinem Tode im fünfundsiebzigsten ein Fürst der Tonkunst in England und Deutschland, steht in der gesammten Geschichte der Musik, in jeder Hinsicht von allen vor und nach ihm gesondert da, eine in ihrer Art einzige kolossale Erscheinung[315]. In ihm war wie es sein sollte der Mensch und der Künstler aus einem Gusse, ein echter Autodidakt, ein riesenhaftes Genie. Die angeborene Energie Freiheit Unabhängigkeit seines Geistes, und seine einfache aufrichtige Frömmigkeit bilden auch den Grundcharakter seiner Musik: nie sind Heroismus Vaterlandsliebe und Heldentod, kriegerischer Muth und religiöser Glaube edler empfunden und schöner in Tönen ausgesprochen worden. Der reine grossartige aber strenge Styl seiner Opern, seines Rinaldo 1711, und seiner gewaltigen Oratorien, seines Alexanderfestes 1736, seines Israel in Aegypten 1738, seines Messias 1741, seines Samson 1742, seines Judas Makkabaeus 1746 lassen

[315] Fr. Rochlitz am angef. Orte I, 227. 228.

jedes gesunde Herz die ganze Gewalt und Magie der Musik empfinden. Das Hallelujah in seinem Messias componirte er, wie er selbst gestand, in einem ekstatischen Zustande, den er in diesem Grade niemals in seinem Leben weder vorher noch nachher erfahren hatte[316]. Ebenso sind Sebastian Bachs (1685—1750) Fugen von keinem andern je übertroffen worden; und Joseph Haydn (1732—1809), dessen grosse kirchliche Oratorien, *die Schöpfung* 1797 und *die Jahreszeiten* 1802 noch heute mit Recht bewundert werden, war an Erfindung vielleicht der reichste Geist, dessen die Musik sich je zu erfreuen hatte[317]. Er auch ist der Ausgangspunkt ohne welchen Mozart und Beethoven, wie sie selbst eingestanden, nie das geworden wären was sie sind[318]. Christoph Gluck (geb. 1714 gest. 1787) erklärt sich über das Wesen und die Absicht seiner dramatischen Tondichtungen wörtlich also: „als ich es unternahm die *Alcestis* in Musik zu setzen, war es meine Absicht, alle die Misbräuche, welche die Eitelkeit der Sänger und die allzugrosse Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situation zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glück-

[316] Fr. Rochlitz I, 268. 269. — [317] Fr. Rochlitz II, 302.
[318] Fr. Rochlitz III, 200.

liche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wolgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich bin der Meinung, dass die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten solle. Ferner glaubte ich einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edelen Einfachheit verwenden zu müssen: indem Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Kunst sind"[319]. Und gleicherweise bemerkt er anderswo wiederholt: „wie gross auch das Talent des Componisten sein mag, er wird immer nur eine mittelmässige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. *Nachahmung der Natur* ist das Ziel, das beide vor Augen haben müssen, und nach welchem auch ich strebe. Einfach und natürlich strebt meine Musik, so viel es in meiner Macht steht, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdruckes und nach Verstärkung der Declamation in der Poesie[320]. Da ich die Musik nicht bloss als eine das Gehör ergötzende Kunst, sondern als eines der grössten Mittel, das Herz zu rühren und die Leidenschaften zu erregen betrachte, und zufolge dieser Ansicht eine neue Methode annahm, habe ich mich mit der Scene beschäftigt,

[319] Gluck in der Zueignung seiner Alceste 1669, bei A. Schmid in dem Leben Glucks p. 135 ff.

[320] Gluck bei Schmid p. 179.

grosse und starke Eindrücke gesucht und vorzüglich dahin gearbeitet, dass alle Theile meiner Schöpfungen innigst unter einander verbunden seien"[321]. Endlich, und das verdient von allen Künstlern beherzigt zu werden, legt er das Geständnis ab: „ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesezte Verfahren ist allen Künsten verderblich"[322]. Er versenkte sich also ganz in das Gedicht welches er musikalisch componirte, lebte und starb mit seinen Helden, wüthete mit dem Achilleus und weinte mit der Iphigenia; „denn die Composition soll nichts anderes sein als die reine wahre Abspiegelung der Natur, in welcher jede Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ausdruck hat. Die Natur allein ist keiner Mode unterworfen"[323]. In diesem Geiste sind gedichtet seine unsterblichen musikalischen Tragoedien: Orpheus und Euridice, aufgeführt am 5. October 1762, und seine Alcestis, aufgeführt am 16. December 1767, beide in Wien; und in diesem Geiste seine Iphigenia in Aulis, aufgeführt am 19. April 1774 in Paris, und die grossartigste und vollkommenste aller Opern die es gibt, seine Iphigenia in Tauris, aufgeführt am 18. Mai 1779 in Paris: in welcher als einem wahrhaftigen Melodrama alle Schätze der Harmonie und Melodie, und alle Geheimnisse der dramatischen Musik erschöpft sind. Man glaubt darin in Wahrheit eine hellenische

[321] Gluck bei Schmid p. 304.

[322] Gluck bei Schmid p. 425. — [323] Gluck bei Schmid p. 432.

Tragoedie zu hören, im einfachsten und edelsten Styl, antike Thränen, hellenischen Schmerz, jungfräuliche Frische, keusch und nüchtern, das tiefste Eindringen in den Geist der Dichtung, und die höchste Wahrheit in dem richtigen Ausdruck der Leidenschaften. Gluck ist hierin Dichter zugleich und Tonsetzer, Meister in der Zeichnung der Charaktere, die alle plastisch sind wie die alten Marmorstatuen, voll unnachahmlicher Schönheit des Ausdruckes und dem höchsten Adel der Empfindung. Auch seine Chöre, die wie es sein soll, mit der Handlung innig verwebt, selbst als handelnde Personen auftreten, sind ausgezeichnet durch Kraft, Ursprünglichkeit, schöne Harmonie und edelen Ausdruck; ja selbst die Tänze, gleich charakteristisch und wirksam, schliessen sich würdig an die Handlung an, und helfen das dramatische Kunstwerk verschönern. „An Erfindung in der dramatischen Malerei und theatralischen Wirkung, so urtheilt Burney[324], kommt ihm weder ein lebender noch ein verstorbener Tonsetzer gleich. Er studiert ein Gedicht zuerst lange, ehe er zum Tonsaze schreitet; er erwägt genau die Verhältnisse der Theile zu einander, wie auch die Grundlage eines jeden Charakters und

[324] Burney bei Schmid p. 166. 167. Vergl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst II, 303: Gluck trug sich mit einem Operngedicht zuweilen länger als ein halbes Jahr, in allen Stunden seiner Einsamkeit, auf Spaziergängen u. s. w. bis er für jeden Satz den Hauptgedanken, melodisch und harmonisch, in seinem Tagebuch hatte; und p. 354: er selbst leugnete nicht, er verdanke seine Art, das Recitativ und den Chor zu behandeln — also was ihn am meisten auszeichnet — jene den älteren Italienern, diese den deutsch protestantischen Kirchengesängen (Sebastian Bachs).

strebt mehr dem Gefühl und Verstand zu genügen, als dem Ohre zu schmeicheln. Darum ist Gluck nicht nur ein Freund der Dichtkunst, sondern er ist selbst ein Dichter". Namentlich in der Darstellung grosser Leiden, wo das menschliche Herz von gehäuftem Schmerze erdrückt wird, wo Schauder auf Schauder folgen, da gibt er den Leidenschaften eine so kräftige Färbung, eine so eindringliche Sprache, dass man in ihm zugleich den Dichter, den Maler, und den Tonsetzer bewundern muss[325]. Er ist nicht nur der Gründer der erhabenen Theatermusik und der erste der wahrhaft dramatische heroische Opern gedichtet hat[326], sondern auch meinem Gefühle nach bis jezt weitaus der grösste. Zwar stimmen die Musiker selbst darin überein, dass Wolfgang Amadeus Mozart (geb. 1756 gest. 1791), der schon als neunjähriger Knabe seine erste Symphonie gedichtet, das glänzendste und reichste musikalische Genie gewesen sei: dass er und kein anderer auf der eigentlichen Höhe der europäischen Musik stehe, ja die höchste

[325] Schmid p. 445: es sei in Glucks Opern mit dem grössten tragischen Styl die tiefste Innigkeit des Gemüthes und der höchste dramatische Effect vereinigt. Das Wesen dieser tragischen Grösse und das Ergreifende in Glucks Werken bestehe nemlich 1) in der durchaus vollendeten Declamation 2) in dem tiefen Eindringen in den Dichter 3) in der Originalität der Rhythmen 4) in der Oekonomie der Instrumentalbegleitung 5) in der hohen Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks der Leidenschaften 6) in der Schönheit der einfach edelen Melodien 7) in der Verschmähung alles entbehrlichen Schmuckes 8) in der besonnenen und bedeutenden Harmonie 9) in der gediegenen Haltung der Charaktere 10) in der planvollen Einheit des Ganzen.

[326] Schmid p. 448.

Blüthe der gesammten bisherigen Musik sei; und dass seine Symphonien und Quartetten, seine Opern Idomeneo 1780, die Entführung aus dem Serail 1782, Figaro 1785, Don Juan 1787, die Zauberflöte 1791, seine Messen und sein Requiem 1791, nach dessen Vollendung er 36 Jahre alt starb[327]: alle von unvergleichlicher Schönheit des Gesanges und dem grössten Reichthum der Instrumentirung, die Bewunderung aller Zeiten bleiben werden. Er sei wie kein anderer der Sänger der Liebe, die er in der ganzen Unendlichkeit ihrer Gestalten dargestellt habe, die südlich leidenschaftliche, die deutsch innige, die schwärmerisch zärtliche. Doch will mir scheinen, dass er die hohe strenge und ernste geistige Schönheit Glucks nicht habe; wie ihm denn auch bei seiner überwiegend musikalischen Natur oft ein unbedeutender Text genügt hat. Mozart bezeichnet, wie alle die auf dem Culminationspunkt ihrer Kunst stehen, auch den Wendepunkt desselben, das erste Besteigen des Gipfels und das erste Hinabgehen von demselben; wie ja die Momente der höchsten Reife auf allen Gebieten des Lebens zugleich den Keim des Todes in sich tragen[328].

Schliesslich kann ich nicht umhin noch eine Bemerkung zu machen. Wer die Werke Händels, Glucks, Haydns, Mozarts mit Aufmerksamkeit hört, findet in ihnen häufige Spuren alter nationaler Gesänge, wie beispielsweise in dem wilden aber präch-

[327] Er selbst hat es bekanntlich geahnet und ausgesprochen „dass er das Requiem für sich selbst schreibe".

[328] F. Brendel, Geschichte der Musik I, 282.

tigen Chore der Skythen in Glucks Taurischer Iphigenia. Ja selbst die erhabensten unserer Kirchenlieder, wodurch anders wirken sie so massenhaft und unwiderstehlich als durch ihren einfach grossartigen Rhythmus und die echt volksthümlichen Weisen die in ihnen herschen. Auch die neugriechischen Klephtenlieder sind, so viele ich ihrer gehört habe, alle ausserordentlich einfach componirt, und haben eine grosse Ähnlichkeit mit dem alten Kirchengesange. Sie haben meistens etwas Klagendes, auch wenn sie die Siege der Klephten feiern; und man fühlt es ihnen an, dass sie auf den Bergen gewachsen sind, und empfunden und gesungen werden in der freien wilden Natur, um wie der Kuhreigen der Schweizer von Echo zu Echo wiederzutönen. Sollte in dem allen nicht ein Nachklang *uralter* Lieder sich finden, welcher aus der Tiefe der Jahrhunderte zu uns herüberklingt, unzähligemal durchempfunden und gesungen die Substanz der Gefühle ganzer gestorbener Völker enthält, und gerade darum so mächtig jedes gesunde Herz ergreift?

VI.

Die zweite unter den redenden Künsten und die erste redende Kunst im engeren Sinne des Wortes ist die Poesie: ihr Materiale ist die menschliche Sprache, ihre Form der Vers, ihr Princip die schöpferische Phantasie, ihr Gegenstand die gesammte Welt der Ideen oder Vorstellungen des menschlichen Geistes. Sie ist daher nach Inhalt und Form die

reichste und geistigste unter allen bisher aufgezählten Künsten, die eigentliche Kunst des menschlichen Geistes.

Der Tempel der classischen Architektur fordert einen menschlich gedachten Gott der ihn bewohne; die Sculptur stellt diesen Gott in der vollkommensten aller körperlichen Gestalten, in der göttlich menschlichen, plastisch dar; die Malerei hebt an dieser Menschengestalt den seelischen Ausdruck hervor, die aus der Oberfläche des menschlichen Leibes, aus dem Feuer des menschlichen Antlizes hervorleuchtende Seele. In der Musik treten uns die Schwingungen dieser Seele substanziell entgegen; in der articulirten menschlichen Sprache der Poesie endlich erschliesst sich diese Seele persönlich. Aus der Gluth der substanziellen Gefühle, in der Innigkeit der Empfindung, im Feuer des Herzens wird der Gedanke geboren, aus dem substanziellen Ton oder Naturlaut die articulirte menschliche Sprache. Was in den substanziellen Tönen der Musik in chaotischer Unbestimmtheit, unterschiedslos und ungeschieden enthalten war, gliedert sich in der articulirten Sprache der Poesie in bestimmte geistige Vorstellungen [329].

Betrachten wir zuerst das *Materiale* der Poesie, die menschliche Sprache, im Verhältnis zu jenem der Musik, dem substanziellen Ton, so zeigt sich dass der specifische Unterschied beider, des empfundenen und gesungenen Tones, und des gedachten und ge-

[329] Hegel 3, 220 ff.

sprochenen Wortes, darin bestehe: dass der Ton der natürliche Ausdruck der *empfindenden Seele* ist, die ihn unwillkürlich ausströmt, während das Wort das Product des *denkenden Geistes* ist, der es selbstthätig erzeugt. Der substanzielle Ton und das articulirte Wort verhalten sich demnach zu einander wie die Empfindung zu dem Denken, die leidende Seele zu dem thätigen Geiste des Menschen[330]. Wie auch einer der Alten schon bemerkt hat, „bei dem Thiere sei es ein *innerer Drang* der seine Stimme hervorbrechen lasse, die Stimme des Menschen aber sei eine articulirte, gestaltet und ausgesendet von seinem *denkenden Geiste*“[331]. Wie das Materiale der Sculptur, Holz Stein Metall, zu grob ist um das feinere Seelenleben auszudrücken welches die Malerei durch die Zeichnung und Farbe darstellt; so sind auch die substanziellen Gefühlstöne der Musik noch nicht hinlänglich gegliedert, um die geistigen Gedankenbilder der Poesie darstellen zu können. Der Geist zieht deshalb seinen specifischen Inhalt, den Gedanken, aus dem Tone heraus und formirt ihn in Worten, welche den Klang zwar nicht aufgeben, aber doch nicht mehr mit dem Klange identisch sind. Denn obgleich die articulirte menschliche Sprache aus dem substanziellen Naturton hervorgegangen ist, und ursprünglich eine musikaliche war, so machte sie sich doch bald von dem Ton als solchem frei. Der Klang

330 Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik I Einl. §. 2.

331 Der Stoiker Diogenes Babylonius bei Diogenes L. VII, 55: *ζῴου μέν ἐστι φωνὴ ἀὴρ ὑπὸ ὁρμῆς πεπληγμένος, ἀνθρώπου δ᾽ ἔστιν ἔναρθρος καὶ ἀπὸ διανοίας ἐκπεμπομένη.*

eines Wortes ist für den durch das Wort bezeichneten Gedanken *jezt* nicht mehr wesentlich, er wird zur Nebensache, und das Wort selbst zu einem blosen Zeichen für den Gegenstand welchen es bezeichnet[332]. In der Tonsprache der Musik ist die Empfindung an den Ton gebunden und mit ihm identisch; in der menschlichen Wortsprache aber ist der Gedanke nicht mehr an den *Klang* des Wortes gebunden, mit dem Klange *nicht* identisch; denn es kann derselbe Gedanke auch in anderen Tönen, anderen Worten ausgedrückt werden. Der Begriff Mensch ist nicht an den Klang des Wortes Mensch gebunden; derselbe Begriff kann auch durch ein anderes Wort in anderen Tönen ausgedrückt werden, durch ἄνθρωπος, *homo,* wie Weib, Frau, γυνή, *femina, mulier.* Das menschliche Wort, wenn es auch *ursprünglich* ein Tonbild der Sache gewesen ist, verliert doch in der fertigen Sprache seine Tonbedeutung, und wird zu einem blosen Zeichen für die Sache. In der Musik dagegen ist die Empfindung mit dem Tone so innig vermält, dass beide nicht getrennt werden können, denn der Ton ist ja der naturwahre laute Ausdruck der Empfindung. In einem Tonkunstwerk kann man die Töne nicht verändern ohne damit die Sache, die Empfindung selbst zu verändern; denn der Ton ist hier nicht ein Zeichen der Empfindung, sondern die Empfindung selbst, der Ton ist die Sache. Ein Sprachkunstwerk aber, ein Gedicht, kann man, wenn auch nicht ganz adaequat, aus seiner ursprünglichen

[332] Hegel 3, 138. 225.

Sprache in eine andere verschieden klingende Sprache übersetzen, ohne dass sein Gedankeninhalt zerstört oder wesentlich verändert würde. Ja es macht sogar für das eigentlich Poetische keinen wesentlichen Unterschied, ob ein Dichtwerk still gelesen oder laut gehört werde; denn das echt Poetische liegt nicht sowol in den Klangverhältnissen der Worte als in dem Gedankeninhalte derselben. Eine Horazische Ode lässt auch in rhythmische Prosa sich auflösen, und bleibt ein Kunstwerk; eine Mozartische Sonate aber, deren sämmtliche Rhythmen und Harmonien man umwandeln wollte, würde ein nichtiges Geräusch. Jede Wortsprache liefert den Schlüssel zu einer andern, die Sprache der Töne ist unübersetzbar[333].

Warum die wesentliche *Form* der Poesie gerade der *Vers* und was mit ihm zusammenhängt sei, wird später sich ergeben, wenn es gilt den Unterschied der poetischen und prosaischen Rede auseinander zu setzen. *Inhalt* und *Gegenstand* der Poesie ist zunächst nicht die äussere Natur welche den Menschen umgibt, weder sein eigener Leib und dessen Bestandtheile, Blut Knochen Nerven, noch die Elemente der grösseren Welt, Sonne Mond und Gestirne, Berge und Thäler, Flüsse und Wälder, Pflanzen und Thiere als solche; sondern ihr wahrer Gegenstand sind nur die *geistigen Interessen* des Menschen, und die äussere Natur insofern, als sie der Leib und die Aussenwelt des *Menschen* ist, und mit ihm in Verbindung steht. Das eigentliche Object der Poesie ist das unendliche

[333] Kahlert's Aesthetik p. 380. 386.

Reich der Vorstellungen oder Ideen des menschlichen Geistes: sie hat uns zum Bewusstsein zu bringen die Mächte des geistigen Lebens, die edleren grossen und starken Leidenschaften welche die Flügel der Seele sind, und was überhaupt in der Seele des Menschen auf und nieder wogt, oder vor ihrer Betrachtung ruhig vorüberzieht, das allumfassende Gebiet der menschlichen Vorstellungen und Thaten, Leiden Freuden Schicksale, das ganze Getriebe der Welt, und in ihr die göttliche Weltregierung. So ist sie von jeher eine wolthätige Lehrerin des Menschengeschlechtes gewesen, und ist es noch heute. Denn lehren und lernen ist wissen und erfahren lassen was *ist.* Die Sterne und Meere, Pflanzen und Thiere kennen die Geseze ihrer Bewegung nicht; der Mensch aber existirt dem Geseze seines Daseins gemäss erst dann, wenn er weiss was er selbst und was um ihn her ist, was über unter neben ihm ist, und in welchem Verhältnis er dazu steht; er soll die Mächte kennen die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie in ihrer ersten substanziellen Form zu ergründen und auszusprechen versucht hat[334].

Unter den bildenden Künsten entspricht wie die Musik der Architektur, so die Poesie der Sculptur. Wie der Bildner den Marmor zu èinem schönen Menschenleibe gestaltet, so der Dichter das Wort zum gegliederten Leib menschlicher Gedanken. Ist ja doch der plastische bildsäulenartige Charakter aller

334 Hegel 3, 237 f.

alten Poesie von jeher gefühlt, und der Dichter nach einem uralten Ausdruck als *Bildner* bezeichnet worden, welcher mit kunstreicher Hand alte Sagen in wolgestaltete Lieder fügt[335]. Nicht nur die alten Cultushymnen, heidnische und christliche, gleichen den alten Tempelbildern, wie die Pindarischen und Aeschylischen Chorlieder den Statuen des Phidias[336]; auch die Oden des Horatius noch sind wie aus Marmor gehauen, und die Sonette des Michel Angelo lassen dieselbe Meisterhand erkennen, welche dem kalten Marmor Leben und Schönheit zu geben verstand.

Der Mensch ist das lezte Glied der bisherigen Schöpfung Gottes auf Erden, und hat als solches die ganze ihm vorhergehende Schöpfung in sich beschlossen. Seine Seele, die ein Theil der Weltseele ist und durch diese mit Gott zusammenhängt, hat ehe sie im Menschen menschgeworden ist, die ganze Natur durchwandert, und steht mit allen ihren Formen und Kräften in Wechselbeziehung; sie ist wie Pythagoras lehrte nach dem Schema der Welt gebildet,

335 Die Delphische Hymnensängerin Boeo bei Pausanias X, 5, 4 sagte von dem ältesten Dichter Olen, dass er der erste gewesen sei welcher aus alten Sagen einen Gesang gebaut habe, *ἀρχαίων ἐπέων τεκτάνατ᾽ ἀοιδάν*; desselben Ausdruckes bedient sich Demokritus bei Dion Chrysost. Orat. 53 p. 274 von Homerus, *ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων*; und gleicherweise nennt Kratinus bei Meineke II p. 57 die Euniden, eine Attische Kitharoedenfamilie, *τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων*.

336 Aeschylus selbst verglich die alten Cultushymnen mit den alten Cultusbildern (*ἀγάλματα ἀρχαῖα*) und behauptete beide hätten mehr Göttliches d i. substanziell Religiöses in sich als die neueren Werke: Porphyrius De abstin. II, 18.

ein System welches das Gegenbild ist von dem Systeme des Weltalls[337]; und es gibt darum nichts in der ganzen weiten Schöpfung, was nicht im Menschen eine homogene Saite berührte. Ebendarum auch hat er die Fähigkeit sein individuelles Bewusstsein zum Weltbewusstsein zu erweitern, das Leben der ganzen Natur und alle Empfindungen Vorstellungen Gedanken der ganzen Menschheit nachzuempfinden, sich vorzustellen, sie nachzudenken und innerlich mitzuerleben; hat die Möglichkeit zu allem Guten und allem Bösen in sich: denn in *jedem* streiten und kämpfen mitsammen die allgemeinen Naturgewalten, Licht und Finsternis, ein guter und ein böser Daemon[338]. Jeder einzelne Mensch hat alle Formen und Charaktere der ganzen Menschheit in sich, und ist

337 Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 123.

338 Vergl. Jean Paul's Vorschule der Aesthetik p. 346 f. 354. Th. Carlyle's Ausgewählte Schriften II p. 83. IV p. 145. und Byron's Marino Faliero IV, 2 „dass der Instinct des erstgebornen Cain stets in jedes Menschen Herzen lauert“. Wie denn auch fast alle grossen Dichter, gerade in ihren Hauptcharakteren, gern die beiden Extreme der menschlichen Natur, engelgleiche und teufelähnliche Gestalten zu schildern lieben. Bei Dante ist dies schon durch den Gegenstand seiner Divina commedia bedingt; aber auch die Romanzen des Cid 56 ff. zeigen diesen Gegensaz, in dem Ideal des Heldenthums Cid Campeador, und ihm gegenüber in den niederträchtigen Verräthern, den beiden Grafen Carrion. Bei Shakspeare durchzieht dieser Contrast fast alle seine Dramen: Gloster, Aaron, Tamora, Jago, Lord und Lady Macbeth, Goneril, Regan, und ihnen gegenüber: Kent, Edgar, Cordelia, Ophelia, Julie, Desdemona, Imogen. Ja auch der milde Calderon enthält sich nicht, mit Vorliebe zu schildern den schurkischen Hauptmann und den trefflichen Richter von Zalamea, und den Judas Gomez Arias und sein unglückliches Liebchen Dorothea.

der Möglichkeit nach *alle* Menschen, denn *alle* sind ja in Wirklichkeit nichts anderes als der entwickelte *eine* Urmensch; jeder ist ein Sohn Adams und hat Theil an dessen Urkraft, ist Priester Prophet Held Künstler Sänger Dichter und Philosoph, und hängt in tiefster Wurzel, wie das Kind durch die Nabelschnur mit seiner Mutter, mit der centralen Natur, dem Herzen Gottes, zusammen. Und auf dieser Kraft der menschlichen Seele, dieser den Dingen selbst congenialen reproductiven Phantasie des Menschen beruht die ganze Poesie: der echte Dichter spricht nur darum so gewaltig zu den Menschen, weil er mehr und ein ursprünglicherer Mensch als andere, ein pantheistisches Wesen ist; er lebt nicht nur in sich selbst, sein Herz schlägt stets in tiefer geheimnisvoller Sympathie mit der Fluth und Ebbe der ganzen Natur, und was immer seine Seele berührt, wird in ihr zu Musik und Poesie[339]. Der echte Dichter ist darum, wie mit Recht gesagt wurde, *ein zweiter Schöpfer*, ein prometheischer Mensch unter der Herschaft des Zeus. Gleich diesem und der schaffenden Natur schafft auch er nach immanenten Gesezen, der inneren Harmonie seiner Seele gemäss, aus dem

[339] Byron, Childe Harold 3, 72: I live not in myself, but I become portion of that around me; und The Island II, 16: merge our soul in the great shore. Shelley im Alastor, Poetical Works (London 1840) p. 46, B: the poet's blood, that ever beat in mystic sympathy with nature's ebb and flow. Goethe bei Eckermann I, 325: ich sehe immer mehr, dass die Poesie Gemeingut der Menschheit ist, und dass sie überall und zu allen Zeiten in hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere, das ist alles.

ganzen vollen Leben schöpfend[340]. Das gewöhnliche Treiben der Welt, die gemeine triviale Wirklichkeit genügt ihm nicht: es ist ihm ein Bedürfnis, die Zeit und das Leben in ihrer Totalität, als ein grosses Ganzes, und die Gegenwart als die lebendige Mitte zwischen Vergangenheit und Zukunft zu erfassen: denn er fühlt wie der Prophet die vergangene Welt noch, und die zukünftige schon in sich gegenwärtig[341]. Die schöpferische Kraft die er in sich fühlt, will nicht in die Schranken der Zeit sich einengen lassen, sucht diese vielmehr zu zersprengen und inmitten der Zeit in der lebendigen Ewigkeit zu athmen. Darum ist auch das unterscheidende Merkmal jedes wahren echten Dichters, dass er uns etwas Neues, Ursprüngliches mittheilt, eine neue originale Gestalt des Lebens, die nicht schon vorher da war, und ebendarum auch unter keine vorhandene Regel sich unterordnen lässt. Mittelmässiges wird nicht gezählt, es ist gerade in der Poesie mehr als sonst werthlos[342].

Daher auch ist es gekommen, wie die Geschichte

340 Shaftesbury, Philosophische Werke I, 269.

341 Goethe, Werke 25, 98. und Byron in seinen *Letters and Journals* (Frankfort 1830) p. 462, B: *what is poetry? The feeling of a former world and future*: so dass von dem echten Dichter gilt was von dem echten Ssufi (σοφός) gesagt wird „er sei der Sohn seiner Zeit" d. h. für ihn sei die Zeit nicht dreifach getheilt in eine vergangene, eine gegenwärtige, eine zukünftige, sondern nur *eine*, wie Gott in dem einen ungetheilten Sein wohnt: Hammer in den Sitzungsberichten der phil. hist. Classe der Wiener Akademie VII, 638 f.

342 Horatius A. P. 372: mediocribus esse poetis non homines, non di, non concessere columnae.

bezeugt, dass die Poeten nächst den Priestern die ältesten Lehrer der Völker waren, die frühesten und populärsten Philosophen, die treuesten Dollmetscher des allgemeinen Volksbewusstseins[343] und, wie einer der beides war, Dichter und Denker, Platon sie bezeichnet „Söhne und Propheten der Götter, Väter und Führer der Weisheit“[344]. Denn was spätere Büchergelehrte zuweilen behauptet haben, der Dichter wolle nur ergötzen, nicht belehren (ὅτι ποιητὴς πᾶς στοχάζεται ψυχαγωγίας οὐ διδασκαλίας χάριν), dem haben Einsichtsvollere stets widersprochen, und die Poesie eine erste Philosophie (πρώτην τινὰ φιλοσοφίαν) genannt, eine Vorschule zur Philosophie[345], die uns in der Jugend einführe ins Leben und zuerst belehre über die Gemüther der Menschen (ἤϑη) und ihre Leiden und Thaten (πάϑη καὶ πράξεις)[346]. Poesie

[343] Platon im Gorgias p. 122, 4: δημηγορία τίς ἐστιν ἡ ποιητική. Vergl. Dion Chrysost. Orat. VII p. 255.

[344] Platon De rep. II p. 73, 12: οἱ ϑεῶν παῖδες ποιηταὶ καὶ προφῆται τῶν ϑεῶν. Timaeus p. 42, 10: ἀδύνατον οὖν ϑεῶν παισὶν ἀπιστεῖν. Menon p. 348, 9: Πίνδαρος καὶ ἄλλοι πολλοὶ τῶν ποιητῶν ὅσοι ϑεῖοί εἰσιν. Lysis p. 128, 14: ποιηταὶ γὰρ ἡμῖν ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶ καὶ ἡγεμόνες. Wie ja auch Shakspeare (Two gentlemen of Verona III, 2 p. 37, a) die Poesie ein Kind des Himmels, *heaven-bred*, nennt, und unser M. Opitz bei Hamann II, 436 sagt: die Poeterei sei anfangs nichts anderes als eine verborgene Theologia und Unterricht in göttlichen Dingen gewesen.

[345] Plutarchus Mor. p. 15, F. 16, A: ἐν ποιήμασι προφιλοσοφητέον.

[346] Eratosthenes und ihm widersprechend Strabon I, 1, 10. 2, 3. Vergl. auch Lycurgus adv. Leocratem §. 102: οἱ ποιηταὶ μιμούμενοι τὸν ἀνϑρώπινον βίον, τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων ἐκλεξάμενοι, μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως τοὺς ἀνϑρώπους συμπείϑουσιν.

und Philosophie seien nur dem Namen nach zwei verschiedene, dem Wesen nach *eine* Sache: die Poesie eine ältere mythologische Philosophie, und die Philosophie eine jüngere verständigere Poesie[347]; wie ja auch in der That die gesammte voraristotelische, ja in ihren transcendenten Principien auch diese selbst, und *alle* echte Philosophie ihren Ursprung nicht verleugnet und von poetischem Hauche erfüllt ist[348]. Die ganze Poesie aber, lässt Platon seinen Sokrates weiter entwickeln, die nicht nur angenehm sondern auch nüzlich sein solle für die Staaten und das menschliche Leben[349], sei ihrer Natur nach räthselhaft (*αἰνιγματώδης*), so dass keineswegs der erste beste im Stande ist sie zu üben[350]; wer ohne Begeisterung (*ἄνευ μανίας*) zu den Thüren der Musen komme, glaubend er könne durch Kunst ein tüchtiger Dichter werden, sei selbst ungeweiht (*ἀτελής*) und auch seine Dichtung sei es, und die des Besonnenen verschwinde gegen jene des Begeisterten[351]. Es sei ein alter Glaube dass der Dichter wenn er auf dem Dreifuss der Musen sitze, seiner selbst nicht mächtig sei[352]; jeder echte Dichter spreche nicht aus eigener Kunst, sondern als ein Begeisterter und Besessener: ein leichtes Wesen sei er, geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten als bis er begeistert sei

[347] Maximus Tyrius 10, 1. — [348] Seneca Epist. 8, 8.

[349] Platon De rep. X p. 490, 5: *ὡς οὐ μόνον ἡδεῖα ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπινον.*

[350] Alcibiades II p. 290, 16. — [351] Phaedrus p. 37, 15.

[352] De Legg. IV p. 361, 5: *παλαιὸς μῦθος ὅτι ποιητής, ὁπόταν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἐμφρῶν ἐστιν.*

und bewusstlos, und die gewöhnliche Vernunft nicht mehr in ihm wohne. Denn solange er *diesen* Besitz festhalte, sei jeder Mensch unfähig zu dichten; nachdem ihnen aber der Gott *ihre* Vernunft genommen, und sie zu *seinen* Dienern mache, spreche *er* durch *sie* was *ihm* geliebe: so dass ihre Gedichte nichts Menschliches seien und von Menschen, sondern Göttliches und von Göttern, die Dichter aber nichts anderes als die Sprecher der Götter (ἑρμενεῖς· τῶν θεῶν), besessen ein jeder von dem welcher ihn eben besitze[353]. Und in Wahrheit, versteht man unter dem Göttlichen das was es ist, die ursprüngliche schöpferische Kraft und den idealen Born des Lebens, so kann es auch für den nüchternsten Denker keinem Zweifel unterliegen, dass die wahre echte Poesie aus diesem Borne schöpft; weshalb auch selbst Aristoteles zugestehen muss, sie sei etwas *gotterfülltes* (ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις)[354].

Eine Wahrheit die übrigens nicht von den Philosophen erdacht, sondern von den Dichtern selbst, denen darüber ein Urtheil zusteht, einstimmig aus-

[353] Jon p. 179 f. Übrigens hat schon vor Platon der Atomiker Demokritus die Ansicht ausgesprochen, dass die Poesie durchaus ein Werk des Genius und der Begeisterung (ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος) sei: Clemens Alex. Strom. VI, 18 p. 827, 35. und dass der Dichter Homerus mit einer göttlichen Natur begabt den kunstvollen Bau seiner Lieder geschaffen habe: Dion Chrysost. Orat. 53 p 274. Vergl. auch Cicero De oratore II, 46, 194: saepe audivi poetam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum existere posse, et sine quodam afflatu quasi furoris.

[354] Aristoteles Rhet. III, 7 p. 1408, B, 19.

gesprochen wurde. Alle bekennen, ihren Grund habe die Poesie in einer göttlichen Naturanlage *und* in göttlicher Begeisterung: ihr höchster Zweck aber sei, dem wirklichen Leben den Spiegel des idealen vorzuhalten. Homerus bekennt wiederholt: „die Thaten der Götter zu preisen und den Ruhm der Heroen“ [355], das sei der Beruf des Dichters; „herzlich liebt' ihn die Muse und gab ihm Gutes und Böses: das Licht der Augen nahm sie, und gab ihm süssen Gesang ein“ [356]; und anderswo: „ich bin ein Autodidakt, Gott aber hat mir ins Herz gepflanzt mannigfaltige Weisen“ [357]; wie er ja auch die Göttin Athene zu dem Telemachus sprechen lässt: „einiges wirst du selbst dir ersinnen im eigenen Herzen, und anderes gibt ein Daemon dir ein“ [358]. Menschliche Thätigkeit und göttliches Walten erscheinen hier innig verbunden und auf *einen* Zweck gerichtet. Und ebenso erklärt Hesiodus sich über seine Berufung zur Dichtkunst: die Lämmer weidend, sagt er, an den Abhängen des Helikon hätten die Musen ihm den dichterischen Lorberstab gereicht und süssen Gesang eingehaucht, auf dass er die Unsterblichen preise und den Menschen die Wahrheit verkünde [359]. Auch hier ist die

[355] Od. 1, 338: *ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τάτε κλείουσιν ἀοιδοί.* Theocritus Id. 16, 2: *ὑμνεῖν ἀθανάτους, ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν.*

[356] Od. 8, 63: *τὸν πέρι Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε· ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἡδεῖαν ἀοιδήν.*

[357] Od. 22, 347: *αὐτοδίδακτος δ' εἰμί· θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσεν.*

[358] Od. 3, 26: *ἄλλα μὲν αὐτὸς ἐνὶ φρεσὶ σῇσι νοήσεις, ἄλλα δὲ καὶ δαίμων ὑποθήσεται.*

[359] Theog. 28 ff.

Poesie als eine Gabe der Musen vorgestellt, die Götter sind ihr Gegenstand, und ihre Aufgabe ist, den Menschen die Wahrheit zu sagen, in jedem Sinne. Und gleicherweise nennt Pindarus sich „einen Propheten der Musen“ [360], und spricht: „*Gott* verleihet den Sterblichen *alles*, *er* auch gibt Anmuth dem Gesange [361]: weissage *du*, Muse, und *ich* will die Weissagung verkünden“ [362]. Aeschylus erzählte über seine Berufung zum Dichter, er sei einst in seiner Jugend auf dem Felde, die Weintrauben hütend, eingeschlafen; da sei im Traume Dionysos ihm erschienen mit dem Befehle, eine Tragoedie zu dichten: das habe er als es Tag geworden auszuführen versucht, und es sei ihm ohne Mühe gelungen [363]. Sophokles welcher auf der Höhe der Kunst das Bedürfnis empfand, sich ihrer auch klar bewusst zu werden, und hierauf grossen Werth legte, indem er sich über Aeschylus die Bemerkung erlaubte, „der thue zwar immer das Rechte, aber nicht mit klarem Bewusstsein“ [364]: war doch selber so weit entfernt, nur nüchtern und sich selbst belauschend die gemeine Wirklichkeit copiren zu wollen, dass er gerade von *seinen* Tragoedien im Gegensaz zu jenen des Euripides behauptete: „*er* dichte Menschen wie sie *sein sollten*, *jener* aber wie sie wirklich

[360] Fragm. 60: *ἀοιδίμον Πιερίδων προφάταν.*

[361] Fragm. 106: *ϑεὸς ὁ τὰ πάντα τεύχων βροτοῖς καὶ χάριν ἀοιδᾷ φυτεύει*

[362] Fragm. 115: *μαντεύεο Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ.*

[363] Pausanias I, 21, 3,

[364] Bei Athenaeus I, 39. X, 33: *ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε.*

seien“ [365]. Auch er wollte demnach von der Poesie, dass sie dem *Seienden* das *Seinsollende* vorhalten, und eine höhere edlere Menschheit schildern solle als die des gewöhnlichen Lebens. Ja auch Euripides selbst, obgleich er nicht immer in diesem Sinne sie übte, hat anerkannt, der *Beruf* der Poesie sei allerdings „die Menschen besser zu machen“ [366]. Was so sehr die allgemeine Überzeugung des ganzen Alterthums war, dass noch der lezte grosse hellenische Dichter, der Komiker Aristophanes wiederholt versichert, „was für die Knaben der Lehrer, das seien die Dichter für die Erwachsenen; und auch die Komoedie kenne das Gerechte und geselle des Ernsten viel zu dem Scherze“ [367]. Aus welchem allen klar hervorgeht, dass die bekannten Worte des römischen Dichters: der Beruf des Poeten sei, den nachkommenden Zeiten die Ideale der Vorwelt vor Augen zu stellen, und jener allein verdiene die Palme, welcher dem Süssen das Nüzliche beigemischt habe [368]: nur ein später Nachklang aller Dichterweisheit ist.

[365] Bei Aristoteles Poet. 26, 11: *αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν.*

[366] Bei Aristophanes Ran. 1009: *ὅτι βελτίους ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.*

[367] Ran. 1054: *τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί.* Acharn. 500: *τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.* Ran. 389: *καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ᾽ εἰπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα.*

[368] Horatius Epist. II, 1, 130: orientia tempora (futurae aetatis Schol.) notis instruxit exemplis; und A. P. 333: aut prodesse volunt aut delectare poetae; und ib. 343: omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Historisch in dem naturgemässen Entwicklungsgang der Künste folgen die Anfänge der Poesie unmittelbar auf jene der Musik[369]. Ihre kunstmässig ausgebildeten Hauptformen aber sind, aus dem wirklichen Volksleben und dessen successiver Entwicklung herausgewachsen, erstens die priesterliche Tempelpoesie, zweitens das ritterliche Epos, drittens die nationale Lyrik, und auf diesem Gesammtergebnisse ruhend viertens die reifste und vollkommenste Gestalt der Poesie, das Drama. In dieser natürlichen Reihenfolge haben sich die genannten Dichtungsformen wenigstens bei jenem Volke entwickelt welches, an der Wasserscheide von Asien und Europa wohnend, die charakteristischen Vorzüge beider in guter Mischung besass[370], und zum erstenmal auf Erden ein vollständiges System der Künste hervorgebracht hat.

Wenn wir heute die Werke Goethe's lesen, so finden wir darin poetische und prosaische neben einander, und unter den ersteren epische lyrische dramatische Gedichte, Tragoedien und Komoedien, unter den lezteren Romane Biographien Briefe kunstgeschichtliche Aufsäze und Naturstudien. So aber sind diese Formen der Rede nicht immer neben

[369] Moses I, 4, 21 ff. und dazu Delitzsch, Commentar zur Genesis p. 209. Auch glaube ich bemerkt zu haben dass fast alle grossen Dichter noch eine besondere Vorliebe für die der ihrigen vorangehende Kunst, die Musik, aussprechen. Vergl. die oben Anm. 222. 223. 269 aus Shakspeare und aus Calderon angeführten Zeugnisse.

[370] Aristoteles Polit. VII 7 nach dem Vorgange Platons in der Epinomis p. 366, 3 ff. Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 72 f.

einander gehandhabt worden, sondern erst sehr allmälig, eine nach der andern, entstanden und gewachsen aus der Wirklichkeit des Lebens: so dass fast alle älteren und grossen Dichter nur in *einer* Form der Poesie sich ausgezeichnet haben[371]. In der ältesten pelasgisch thrakischen Vorzeit, in welcher die Religion und ihre Priester in erster Linie standen, und das ganze Leben ein priesterliches Gepräge trug, erzeugte sich *aus ihm* sein ideales Abbild, die priesterliche Hymnenpoesie des Olen, Orpheus, Pamphos, um drei aus vielen zu nennen: welche die in der späteren Entwicklung geschiedenen Elemente der epischen lyrischen dramatischen Poesie in ungeschiedener chaotischer Einheit enthielt; wie ja ähnliches auch anderswo bei Arischen und bei Semitischen Völkern begegnet[372]. Nach dem Untergang dieser priesterlichen Vorwelt in dem heroisch monarchischen Zeitalter, in welchem der Held der erste Mann des Volkes war, erzeugte sich aus dem Heldenleben, als dieses im Scheiden begriffen war, die Heldenpoesie des Homerus und Hesiodus[373]. Als dann abermals

[371] Schon Platon im Jon p. 181, 1 ff. im Gastmal p. 469, 1 ff. und in der Republik III p. 123, 18 f. macht die Bemerkung, dass in der Regel jeder Dichter nur in *einer* Gattung der Poesie ausgezeichnet sei, und dass nicht leicht einer und derselbe eine gute Tragoedie und eine gute Komoedie zu dichten, ja dass nicht einmal ein und derselbe Schauspieler tragische und komische Rollen gut zu spielen verstehe.

[372] In den Hymnen der Indischen Veda's, des Persischen Avesta, in den Psalmen der Hebräer, in den altitalischen Liedern der Salier und arvalischen Brüder, in der Edda der Skandinavier.

[373] Wie bei den Indiern der Ramayana und Mahabharata, bei den Persern das Buch der Könige, das Vorbild von Firdusi's Schahnameh

Jahrhunderte später, nach dem Sturze der alten entarteten Königsgeschlechter, die Sonne der Freiheit aufgegangen und alle schlummernden Lebenskeime zu ihrem Lichte emporgerufen, und in den hellenischen Republiken jeder galt was er werth war: da erzeugte sich aus den thatsächlichen Erlebnissen die lyrische Poesie in ihren drei Hauptformen: in der kriegerischen, politischen, erotischen und philosophischen Elegie des Kallinus, Tyrtaeus, Mimnermus, Solon, Theognis, Phokylides; in der ganz ihren zerrütteten Heimathsverhältnissen und ihrem persönlichen Charakter entsprechenden ingrimmigen Jambographie des Pariers Archilochus, des Simonides von Amorgos, und des Ephesiers Hipponax; und in der eigentlichen Lyrik oder melischen Poesie der Dorier und Aeolier, bei welcher es genügen mag unter den zahlreichen glänzenden Namen an jene des Alkman, des Alkaeus und der Sappho, des Stesichorus, Ibykus, Anakreon, Simonides von Keos, und an den Thebaner Pindarus zu erinnern. Lebendig wie ein heller Strahl quoll sie hervor aus freier Brust, und erweckte überall verwandte Harmonien in den vielstimmigen Saiten des hellenischen Geistes. Endlich nach allen diesen Heroen der Poesie, auf dem Höhepunkt des hellenischen Lebens und als die Pfade begannen abwärts

(Vergl. Xenophon Cyrop. I, 2 und Blum's Herodot und Ktesias p. 231), und die alten Heldenlieder der Armenier (Moses Choren. I, 5 p. 19 und I, 30 p. 74 Whiston oder p. 23. 85 der Ital. Übers. von Tommaseo), der Römer (Niebuhr R. G. I, 268 ff. und Bernhardy's R. L. p. 170), der Deutschen (Taciti Germ. 2. Einhard v. Caroli M. 29), der Slawen (Schafarik's Slaw. Alterth. I, 231 ff.).

zu führen, schuf der Attische Genius das Drama: die ernste Tragoedie des Aeschylus Sophokles Euripides, welche die tiefsten Ideen der hellenischen Religion und Philosophie darstellend, das Höchste war was die alte Poesie hervorgebracht hat; und ihre heitere Schwester, die ältere mittlere neuere Komoedie, des Kratinus und Aristophanes, des Antiphanes und Alexis, des Philemon und Menander, in welcher die lezten vollen Accorde des hellenischen Geistes verklungen sind, schön im Leben und schön noch im Sterben.

Wenn demnach die alten Kunstrichter Platon und Aristoteles nur drei Hauptformen der Poesie unterscheiden, Epos, Melos, Drama[374]: so geschah

[374] Ich finde diese Trichotomie zuerst erwähnt von Aristodemos in Xenophons Mem. I, 4, 3 wo der Epiker Homer, der Dithyrambiker Melanippides, und der Tragiker Sophokles als die Repraesentanten der verschiedenen Gattungen der Poesie aufgeführt werden. Bei Platon De rep. II p. 97, 18 ff. heisst es: wie Gott seinem Wesen nach sei, so müsse er auch von den Dichtern dargestellt werden, möge nun einer im Epos (ἐν ἔπεσι) von ihm dichten, oder im Melos (ἐν μέλεσι), oder in der Tragoedie (ἐν τραγῳδίᾳ); und ebenso lesen wir im Hippias minor p. 210, 14: καὶ ἔπη καὶ τραγῳδίας καὶ διθυράμβους. Und gleicherweise unterscheidet Aristoteles Poet. 3, 2 drei Gattungen der Poesie 1) diejenige worin der Dichter bald erzählt, bald als eine andere Person auftritt, wie Homer thut (Epos); 2) die wo er immer er selbst bleibt und keine Rolle spielt (Lyrik); 3) die wo er überhaupt gar nicht in eigener Person auftritt, sondern wo die Darstellenden alle als handelnd erscheinen (Drama). Der Neuplatoniker Proklus bei Photius Bibl. 239 p. 319, A, 3 ff. theilt die Poesie ein in erzählende und in nachahmende: erstere umfasse die epische, elegische, jambische und melische Poesie; leztere die Tragoedie, das Satyrspiel, die Komoedie. Ganz verkehrt ist was Hegel 3, 322

dies wol nur darum, weil ihnen die diesen vorangehende hieratische Poesie nach Form und Inhalt je mit der einen oder andern dieser drei zusammenzufallen schien. In dem geschichtlichen Naturgange der Poesie sind die *vier* genannten Formen unverkennbar: wie ja auch bei den hellenisch gebildeten christlichen Völkern des Abendlandes, im Ganzen geschäzt, die nationale Poesie denselben Entwicklungsgang genommen hat; denn auch bei ihnen finden sich zuerst religiöse Kirchenlieder, dann epische Heldenlieder und lyrische Liebeslieder, und nachdem das nationale Leben vollständig entwickelt und sein Höhepunkt überschritten war, seit dem vierzehnten Jahrhundert zuerst das geistliche, dann das weltliche Drama. Wobei es sich übrigens von selbst versteht, dass diese (wenn man sie so nennen will) Rangordnung der Dichtungsarten auf den Werth der Dichter selbst keinen Einfluss hat: denn diese, die echten Dichter, erhalten ihren Rang nur nach ihren Leistungen, nicht nach der Kunstform in welcher sie dichten[375].

Das *Verhältnis* beider, der hellenischen und der christlichen Poesie, und ihre relativen *Vorzüge* sind, völlig gerecht und unbefangen, schwer zu bestimmen; schon darum weil es schwer ist zu sagen, was bei jedem derjenigen Dichter, die hier allein in Betracht kommen können, nicht ihm selbst und dem allgemeinen Geiste seiner Zeit, sondern seiner Religion

behauptet: „die Dichtkunst habe den Eintheilungsgrund für die Gliederung der Dichtarten nur aus dem allgemeinen Begriffe des künstlerischen Darstellens zu entnehmen“.

[375] Byron's Briefe und Tagebücher, deutsch von A. Böttger II, 245 ff.

angehört. Dass diese, der religiöse Glaube, ein wesentliches Ferment im Leben der Völker sei, wird kein Urtheilsfähiger leugnen; aber ebensowenig, dass es ausser den speciellen Glaubensformen noch andere geistige Mächte gibt, die den Menschen begeistern und sein Dichten und Trachten bestimmen: ja dass es unter allen Völkern nur sehr wenige grosse Dichter gibt, welche ganz und nur im Geiste ihrer Religion gedichtet haben. Die christliche Poesie des Dante und Petrarca, des Lope und Calderon steht allerdings ihrem Inhalte nach, an mystischer Tiefe des Geistes und an Zartheit und Innigkeit der Seele, über der Homerischen und Pindarischen, Aeschylischen und Sophokleischen; obgleich diese, wie der hellenische Tempel dem gothischen Dome gegenüber, an objectiver Schönheit und Wahrheit des Inhaltes, und an plastischer Reinheit und Klarheit der Form gewiss *nicht* weniger vollendet ist. Jenen tiefen Frieden, jene völlige Ruhe der Seele, die ihr höchstes Ziel erreicht, und nichts weiter zu wünschen übrig hat, wie sie in Dante's Paradies, in den Triumphen der Liebe Petrarca's, und in Calderon's geistlichen Festspielen herscht, suchen wir allerdings bei hellenischen Dichtern vergebens; und man hat darum häufig den Hellenismus als heiteren Lebensgenuss und, wenn dieser vorüber, als Resignation, den Christianismus als inneren Seelenfrieden und wahre Ergebung bezeichnet. Aber diese Gegensäze erschöpfen das Wesen beider nicht; ja es kann gefragt werden, ob sie nicht überhaupt mehr Gegensäze des hellenisch *abendländischen* und des christlich *morgenländischen*

Geistes, als speciell des Hellenismus und des Christianismus seien. In der indischen *Bhagavad-Gita*[376] und in den *Upanishads*[377], wie in der auf muhammedanischem Boden gewachsenen arabischen und persischen Mystik begegnet uns ja eine der christlichen ganz ähnliche und ebenbürtige Geistesrichtung. Das *Lied der Liebe* von Ibnol Faridh (1182 — 1235)[378], das *Buch des Rathes* und die *Sprache der Vögel* von Ferid-oddin Attar (1119—1229)[379], das *Mesnewi* und der *Diwan* von Dschelaleddin Rumi (1207—1273)[380], und der *Rosenflor des Geheimnisses* (geschrieben 1317) von Mahmud Schebisteri[381] sind an Feuer und Tiefe

[376] Bhagavad-Gita id est *θεσπέσιον μέλος* rec et interpretationem latinam adjecit A. G. de Schlegel, Bonnae 1823. Bhagavad-Gita, das hohe Lied der Indier, übersezt von Peiper, Leipzig 1834.

[377] Colebrooke's Abhandlung über die h. Schriften der Indier, übersezt von L. Poley, Leipzig 1847 p. 110 ff. Möchte es doch Albrecht Weber gefallen uns eine vollständige Sammlung und Übersetzung der Upanishads zu geben.

[378] Ibn-ol-Faridh's Taijet, das hohe Lied der Araber, arabisch und deutsch von Hammer-Purgstall, Wien 1854.

[379] Ferid-ed-din Attar, Pend-naméh ou le livre des conseils, trad. par Silv. de Sacy, Paris 1819. und desselben Mantic-attair ou le langage des oisseaux, publ. par Garsin de Tassy, Paris 1857.

[380] S. die musterhaften Übersezungen von Friedrich Rückert in dessen Gesammelten Gedichten Bd. II p. 421 ff. ferner: Mesnewi oder Doppelverse des Scheich Mewlana Dschelâl-ed-dîn Rumi, aus dem Persischen übertragen von G. Rosen, Leipzig 1849. und Hammer-Purgstall in den Sitzungsberichten der philos. histor. Classe der Wiener Akademie Bd. VII p. 626 ff.

[381] Mahmud Schebisteri's Rosenflor des Geheimnisses, persisch und deutsch von Hammer-Purgstall, Pesth und Leipzig 1838. Und die schönen Auszüge aus diesen Dichtern in Tholuck's Blüthensammlung aus der morgenländischen Mystik, Berlin 1825.

des Geistes, an gottrunkener Innigkeit der Empfindung, an Schwung Hoheit Erhabenheit der Phantasie von keinem Dichter keines Volkes jemals übertroffen worden. Wie es denn kaum einem Zweifel unterliegt dass, wie die asiatischen Völker überhaupt ursprünglicher und grossartiger organisirt sind als die europäischen, so auch ihr poetischer Geist von Hause aus ein durchaus ursprünglicher kernhafter und gediegener ist. Aber freilich gezügelte Kraft, harmonisches Ebenmaas, individuelle Freiheit des Geistes, und was *unser* Ideal ist, eine auch im höchsten Fluge der Phantasie noch ihrer selbst bewusste freie und maasvolle Schönheit fehlt ihnen.

Die lezte und höchste, nach Form und Inhalt reichste und vollkommenste Gestalt der Poesie ist, wie die Geschichte bezeugt, das Drama, die Tragoedie und die Komoedie: an ihnen muss sich darum auch das Wesen und Endziel, die Wirkung und der Werth der Poesie am klarsten erkennen lassen. Folgendes ist die berühmte Definition die Aristoteles davon gibt:

„die Tragoedie, sagt er, ist die nachahmende Darstellung einer ernsten vollständigen Handlung, von einer gewissen Grösse, welche in veredelter Sprache, die in jedem Abschnitte eine besondere ist, durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Gemüthsaffecte vollbringt“ [382].

[382] Aristoteles Poet. 6, 2: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης· ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις· δρώντων, καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας· δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθη-*

Sie ist die Nachahmung einer *ernsten* Handlung, im Gegensaz gegen die scherzhafte Komoedie; einer *vollständigen,* weil sie wie jedes echte Kunstwerk ein Ganzes sein, und Anfang Mitte Ende haben muss[383]; von *einer gewissen Grösse* d. i. in der Mitte stehend zwischen der unbestimmten Ausdehnung eines epischen und der concentrirten Zusammengezogenheit eines lyrischen Gedichtes[384]; in einer *veredelten Sprache* d. h. in einer solchen, die nicht nur durch poetischen Schmuck, sondern auch durch Metrum, Musik, Orchestik gehoben, und je nach den verschiedenen Abschnitten der Tragoedie, im Dialog, dem ruhigen und dem heftig bewegten, und in den Chorliedern, eine verschiedene, jedem Abschnitte angemessene ist. Die Darstellung geschieht durch *handelnde Personen, nicht durch Erzählung,* im Gegensaze zum Epos, in welchem theils der Dichter *selbst* erzählt, theils *andere* Personen auftreten lässt. Endlich fügt Aristoteles als *sittliche Wirkung* der Tragoedie hinzu, dass sie durch *Mitleid* und *Furcht* die Reinigung und versöhnende Beruhigung des Gemüthes von diesen und ähnlichen Affecten vollbringe: *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

μάτων κάθαρσιν. Und dazu Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie Nr. 74 ff. Werke 25, 155 ff. Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II, 59 ff. Jac. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragoedie, Breslau 1857. und dagegen Leonhard Spengel, über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, München 1859.

[383] Aristoteles Poet. 7, 3: *ὅλον ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.*

[384] Hegel 3, 493.

Also Mitleid und Furcht soll die Tragoedie erregen, und durch Erregung von Furcht die Seele von der Furcht befreien, durch Erregung von Mitleid das Gemüth vom Mitleide reinigen. Wie dies möglich sei?

Nun, die hellenische Tragoedie ist bekanntlich hervorgegangen aus den Festen des Dionysos, in welchen die *Leiden* dieses Gottes gefeiert wurden; ganz wie zwei Jahrtausende später die Tragoedie der christlichen Völker aus dem geistlichen Drama, den Passionsspielen der Leidensgeschichte Christi entstanden ist. Sie nahm daher ihren Inhalt zumeist aus den Göttermythen und Heldensagen, und stellte einen heroischen Glückswechsel dar, einen Übergang vom Glücke zum Unglück oder vom Unglücke zum Glück, den Umsturz eines heroischen Glückszustandes[385]; wie im Prometheus und im Agamemnon des Aeschylus, und in den drei Sophokleischen Tragoedien welche die Leiden des Oedipus und seiner Tochter Antigona schildern. Die Helden dieser Tragoedien gehen alle durch die Schule des Leidens, und zuletzt *aus* ihren Leiden und *durch* diese gereinigt, versöhnt, verklärt in ein höheres Dasein über. Wenn nun eine solche Tragoedie an uns vorüberzieht, subjectiv oder objectiv: sei es in der thatsächlichen Wirklichkeit, wenn, in *einen* Moment zusammengedrängt, das Schicksal eines ganzen reichen Heldenlebens sich erfüllt; oder sei es dass ein Dichter uns dasselbe in

[385] Aristoteles Poet. 7, 12: *μεταβάλλειν εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν.* Theophrastus bei Diomedes Grammat. III p. 484: tragoedia est *ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις.*

idealer Naturwahrheit vor Augen stellt, wie er selbst in der Phantasie es geschaut, empfunden und nachgeschaffen hat[386]: dann erleben auch wir vermöge der inneren Wesensgemeinschaft die zwischen allen Menschen herscht, und die jeden an jeder Menschlichkeit theilnehmen lässt[387], dann erleben, sage ich, und empfinden auch wir alles das mit, was wir andere uns ähnliche Menschen erleben und empfinden sehen und hören, ihre Angst, ihre Schmerzen und ihre endliche Befreiung aus allen Nöthen des Lebens. Sind ferner diese anderen, wie es in der Tragoedie die Regel ist, grössere bessere stärkere glücklichere Menschen als wir, erhaben über das gewöhnliche Maas der Menschennatur, so entsteht wenn sie solches betrachten in edler gearteten Naturen die natürliche Reflexion: wenn dieser Umsturz *denen* begegnet ist, mitten im Glücke, gerade da wo sie am sichersten sich geglaubt und den Umsturz am wenigsten erwartet haben: dann sind ja, wenn die Gefahr um so grösser ist je sicherer man sich glaubt[388], *auch wir*

[386] Aristoteles Poet. 17, 1: „der dramatische Dichter muss sich das was er darstellen will so lebhaft als möglich vergegenwärtigen und vor Augen stellen (*πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι*) als wenn er selbst zugegen wäre bei der Handlung: nur dann wird er leicht das Schickliche finden und nichts Ungehöriges sagen“. Dasselbe *πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν*, die Dinge anschaulich darstellen, empfiehlt er auch dem Redner: Rhet. III, 10. 11 p. 1411, B, 22 ff.

[387] Vergl. Terentius Heaut. I, 1, 25: homo sum, humani nihil a me alienum puto; und was Libanius tom. I p. 193, 3 ff. von sich selbst bemerkt, „er halte die Schicksale der ganzen Welt für die seinigen, die guten wie die bösen, und sei stets so wie das allgemeine Glück und Unglück ihn mache“.

[388] Vergl. Vegetius De re militari III, 22: necessario amplior securitas gravius solet habere discrimen.

und die *unserigen* nicht sicher vor ähnlichem Schicksal, dem keiner entgeht, der vom Weibe geboren ist. Wenn wir sehen dass auch Prometheus, das Urbild aller menschlichen Weisheit, in Selbstbethörung und Leiden gestürzt, und erst nachdem er alle menschlichen Schmerzen ausgeschöpft hat, innerlich mit Gott versöhnt; dass auch Oedipus, eines Königes Sohn und selbst ein König, der das Räthsel der Sphinx gelöst und sein Volk vom Verderben errettet hat, dann selbst dem Verderben zum Raube, und erst nachdem er durch die tiefsten Seelenleiden hindurchgegangen, von dem Irrsal des Lebens erlöst worden ist: *wer* darf dann hoffen dass *er* von Leiden frei bleibe? Wer solche tragische Schicksale auch nur *hört*, bemerkt Aristoteles, der wird von Schauder und Mitleid ergriffen [389], und es taucht das Gefühl in ihm auf, dass auch *er* ein solcher sei dem *ähnliches* begegnen könne [390], dass auch *er* dem gemeinsamen Loose aller unterworfen ist [391]; zugleich aber auch die Hoffnung, welche seine erdrückte Seele wieder auf-

[389] Aristoteles Poet. 14, 2: ὥςτε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γιγνόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων.

[390] Aristoteles Rhet. II, 5 p. 1383, A, 9: ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἷοι παθεῖν· καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον κτλ. und II, 8 p. 1385, B, 14: ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά.

[391] Vergl. die in meinen Studien des classischen Alterthums p. 463 f. und p. 476 angeführten Dichterstellen, und Edgar Gloster's Worte in Shakspeare's König Lear III, 6 (Dramatic works p. 943, A): sehn wir den Grössern tragen unsern Schmerz, kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz. Mein Unglück dünkt mir leicht und minder scharf, da, was mich beugt, den König niederwarf; sowie Bellarius im Cymbeline IV, 2 p. 861, A: *great griefs medicine the less*, ein grosser Schmerz heilt kleinere.

richtet, dass auch *er*, wie jene Heroen der Tragoedie, aus allen jenen Leiden zulezt gereinigt und verklärt hervorgehen könne: so dass inmitten der Angst die ihn erfasst er zugleich auch ihr Heilmittel in sich fühlt, und die Wahrheit des alten Spruches, dass der Pfeil den du vorhergesehen hast, langsamer dir nahet[392]. Denn gewiss, ein durchgelittener Mensch wird von den Leiden die ihn treffen, weniger hart betroffen, als einer der ganz unbekannt mit ihnen ist.

Platon meinte, der grösste Theil der tragischen Poesie sei verwerflich, *weil* sie die Leidenschaften aufrege[393]; wie es ja auch in der That die ausdrückliche Absicht des Aeschylus gewesen ist, nicht Thränen zu erregen, sondern starke Gemüthserschütterungen[394]. Aristoteles dagegen urtheilte dass gerade *durch diese,* durch Erregung von Furcht und Mitleid, dadurch dass der Leidende den Schmerz ganz durchempfindet, und was auf seiner Seele lastet, *ausspricht* und anderen Nichtleidenden mittheilt[395], die Tragoedie objectiv und subjectiv eine Reinigung der Seele von diesen und ähnlichen Affecten vollbringe: gleiches

[392] Dante im Paradiso 17, 27: che saetta previsa vien piu lenta.

[393] Platon De rep. X p. 485 ff. mit Ed. Müller's Geschichte der Theorie der Kunst II, 39 ff. und L. Spengel Über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* p. 42 f.

[394] Vita Aeschyli p. 453 Schütz (Westermanns Biographi p. 119): *γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν, οὐ πάνυ. ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται.*

[395] Vergl. Aeschylus Prom. 638 ff. Sophokles Oed. R. 1467: *ἀποκλαύσασθαι κακά.* El. 1122: *ἀποδύρομαι*, und Calderon, Comedias tom. I p. 265, A: comunicado el dolor se aplaca, si no se vence.

werde hier homoeopathisch durch gleiches geheilt, die Leidenschaft selbst sei zugleich ein Reinigungsmittel der Leidenschaft, *κακὸν κακῷ, πάθος πάθει ἰᾶσθαι*[396], nach dem alten Satze dass wer die Wunde geschlagen hat, sie auch zu heilen vermag, *ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται*[397].

Übrigens, und das ist wol zu beachten, ist diese tragische Furcht, welche erregt wird durch Vergegenwärtigung des gemeinsamen Looses der Sterblichen, psychologisch sehr verschieden von dem was im gemeinen Leben Furcht genannt wird. *Diese* wird erregt durch ein bestimmtes gegenwärtiges unmittelbar drohendes Übel, und raubt uns in der Heftigkeit des Affectes alle Besonnenheit; die tragische Furcht dagegen ist nicht auf ein wirkliches gegenwärtiges Leiden gerichtet, sondern auf ein fernes mögliches ideales, dem wir mit Besonnenheit gegenüberstehen. Wir selbst wie der Dichter welcher sie schildert, dürfen, um sie frei empfinden zu können, nicht von eigenen persönlichen Leiden und Schmerzen erdrückt sein. Die gemeine persönliche Furcht

[396] Aristoteles bei Spengel p. 34 ff. Die Formel ist eine hieratische aus der alten Sühnopferlehre entlehnt, wie ich in meinen Studien p. 239 nachgewiesen habe.

[397] Vergl. oben Anm. 297. Dante im Inferno 31, 1: una medesma lingua pria mi morse, e poi la medicina mi riporse: cosi od' io, che soleva la lancia d' Achille e del suo padre esser cagione prima di trista, e poi di buona mancia. Tasso in der Gerusalemme liberata 5, 65: chè, siccome dall' un l' altro veleno guardarne suol, tal l' un dall' altro amore; und Shakspeare's King Henry IV. second part I, 1 (Dramatic works p. 461, A): in poison there is physic; Romeo and Juliet I, 2 p. 961, B: one desperate grief cures with another's languish.

nemlich erdrückt verwirrt und betäubt den Menschen; die ideale tragische aber erschüttert reinigt und erhebt ihn, dass er, frei von sich selber, in den Leiden der ganzen Menschheit sein wahres Leid erkenne, *und erkenne* dass sein freier Geist auch *über diesem Leiden* stehe. Daher auch die innere Freude am Tragischen: der Untergang des Zeitlichen erfüllt die Seele mit dem Bewusstsein ihrer Ewigkeit und der Hoheit des sittlichen Willens, der mitten im Ruine des äusseren Lebens innerlich unbesiegt bleibt. Auch die ideale tragische Furcht hat zwar die Spannung des Gemüthes, die Leib und Seele durchrieselnden Schauer, das Bange und Ahnungsvolle mit der wirklichen Furcht gemein; aber eben weil der Gegenstand der tragischen Furcht nur ein idealer ist, liegt in der Spannung und in den Schauern eine eigenthümliche Lust verborgen. Gerade das Vollkräftige Strotzende der gewaltsam zurückgedrängten Lebensfülle ist es, was hier zur Quelle so eigenthümlicher Lust wird; gerade in seinem Stocken, welches die Folge von Furcht und Bangigkeit ist, gibt das Leben seine Fülle, die sich krampfhaft in sich zusammenzieht, am vollkommensten zu erkennen: und so wird der Schmerz selbst, wenn der Geist frei über ihm waltet, ein Stachel der Lust[398]. Ist es ja doch auch eine bekannte psychologische Erfahrung, dass gerade auf dem höchsten Gipfel aller irdischen Freude ein geheimer Schmerz, die Furcht vor einer unbekannten Zukunft sich einmischt; und umgekehrt, dass gerade

[398] Ed. Müller am angef. Orte II p. 67 f.

nach dem tiefsten Schmerze die Freude am innigsten, ja dass Schmerzgefühl die Basis aller Lebensfreude sei [399]. Denn Schmerz und Leid sind ja, wie ein darin wolgeübter, der Gründer der Philosophie des Leidens bemerkt hat, nichts anderes als eine irrationale Zusammenziehung der Seele: ihre Unterarten sind Mitleid über unverdientes Unglück, und Neid über unverdientes Glück, Nacheifer und Eifersucht, Angst Bestürzung Trauer Wehe Seelenverwirrung [400]: lauter Schmerzen, die wenn sie nicht tief *in der Seele* verborgen lägen, nicht aus ihr aufgeregt werden könnten.

Die Aristotelische Lehre von der sittlichen Wirkung der Tragoedie als einer Reinigung von den irrationalen Gemüthsaffecten stimmt also ganz damit überein, was oben aus ihm und aus Plutarchus über die reinigende und ausheilende Kraft der heiligen Musik angeführt wurde. Wie denn auch andere ernste Betrachter der menschlichen Dinge, diesen selbst gegenüber, und aus ihnen und ihrer eigenen Seele geschöpft, ähnliche Gedanken ausgesprochen haben: dass die Betrachtung

[399] Vergl. Letters and Journals of Lord Byron, by Th. Moore (Francfort 1830) p. 462, B: why, at the very height of desire and human pleasure — worldly, social, amorous, ambitions, or even avaricious — does there mingle a certain sense of doubt and sorrow — a fear of what is, a retrospect to the past, leading to a prognostication of the future.

[400] Zenon bei Diogenes L. VII, 111: *τὴν μὲν λύπην εἶναι συστολὴν ἄλογον· εἴδη δ' αὐτῆς ἔλεον, φθόνον, ζῆλον, ζηλοτυπίαν, ἄχθος, ἐνόχλησιν, ἀνίαν, ὀδύνην, σύγχυσιν. ἔλεον μὲν οὖν εἶναι λύπην ὡς ἐπ' ἀναξίως κακοπαθοῦντι κτλ.* und dieselbe Darstellung bei Cicero Tusc. IV, 7. 8.

des allen gemeinsamen Menschenlooses jeden einzelnen sein eigenes leichter ertragen mache[401]; denn indem wir in der Komoedie und Tragoedie die Leiden anderer betrachten, geschieht es dass unsere eigenen stille stehen, sich mässigen und reinigen[402]; der höchste sittliche Zweck des Dramas sei, das menschliche Herz durch seine Sympathien und Antipathien Selbsterkenntnis zu lehren: denn insofern es diese besitze, sei jedes menschliche Wesen weise gerecht aufrichtig und tolerant[403], d. h. also dem Menschen zu zeigen, was er selbst ist und sein sollte, ihn in die abgründige Tiefe der Menschenseele, also in seine eigene blicken zu lassen, ihn jede menschliche Leidenschaft stark und oft durchempfinden zu lassen, damit er erkenne, wie jede sich selbst bestrafe, läutere, reinige, ausheile[404]. Erzählt uns doch selbst ein grosser christlicher Heiliger in seinen Selbstbekenntnissen: seine Mutter Monica habe wegen seiner Verirrungen viel über ihn geweint und zu Gott gebetet; der aber habe ihre Klagen nicht erhört, weil er den Augustinus *durch* seine Leidenschaften *von* seinen Leidenschaften habe befreien wollen[405]; und anderswo: seine

[401] Cicero Ad famil. VI, 2, 2: nihil esse praecipue cuiquam dolendum in eo, quod accidat universis. VI, 6, 12: levat enim dolorem communis quasi legis et humanae conditionis recordatio.

[402] Jamblichus De mysteriis I, 11 p. 22, 9: *ἔν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἵσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν.*

[403] Shelley in der Vorrede zu seiner Tragoedie Die Cenci, übersezt von Felix Adolphi (F. A. v. Schack) p. 83.

[404] Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunst p. 104.

[405] Augustinus Confess. V, 8, 15: cum me cupiditatibus meis raperes ad finiendas ipsas cupiditates.

Mutter Monica habe den Bischof Ambrosius wie einen Engel Gottes geliebt, da sie gewusst dass *er* ihren Sohn in einen Zustand des Schwankens, des Zweifels und der Ungewissheit gebracht habe, durch welchen er wie durch eine heilsame Krisis hindurchgehen, und aus der Krankheit zur Gesundheit gelangen werde[406]. Die Gefahr, das drohende Übel, die innere Entzweiung, ist der Durchgangspunkt durch welchen die Seele hindurch muss, wenn sie dem Übel entgehen will; wie die Krankheit erst ihren Höhepunkt erreichen, überschreiten, sich erschöpfen muss, ehe die Gesundheit und innere Identität des Organismus sich wiederherstellen kann.

Die sittliche Wirkung der *Komoedie,* welche die nachahmende Darstellung (nicht aller, sondern nur) *jener* menschlichen Verkehrtheiten sei, über die man lachen könne[407], (die also nicht sowol das Gemüth als den Verstand beschäftigen) hat uns Aristoteles nicht angegeben. Doch ist es nicht schwer, aus seinen und anderer Andeutungen auch diese Frage befriedigend zu lösen.

Der Mensch allein unter allen lebendigen Wesen habe die Fähigkeit lachen zu können, bemerken die Alten[408]; der Scherz und das Lachen seien eine Art

[406] Confess. VI, 1: diligebat illum virum sicut angelum dei, quod cognoverat per illum me interim ad illam ancipitem fluctuationem jam esse perductum, per quam transiturum me ab aegritudine ad sanitatem, intercurrente arctiore periculo, quasi per accessionem quam criticam medici vocant, certa praesumebat.

[407] Aristoteles Poet. 5, 1.

[408] Aristoteles De part. animal. III, 10 p. 673, A, 8: *μόνον γελᾶν τῶν ζῴων ἄνθρωπον.* Clemens Alex. Strom. VIII, 6 p. 927, 8:

von Erholung und Abspannung, die dem Menschen nach dem Ernste und der Anstrengung ein Bedürfnis sei, damit er in den Mühen und Arbeiten des Lebens auszuharren vermöge[409]: wie es ja auch eine merkwürdige psychologische Thatsache ist, dass sich zuweilen mit dem tiefsten Schmerze ein gewisser Scherz und Humor verknüpft[410]; und dass es umgekehrt, wie das Sprichwort sagt, keinen Narren gibt, der nicht zuweilen weise ist[411]. Eine genaue Definition worin das Lächerliche bestehe, will freilich kaum gelingen[412]: sein Gegenstand ist nicht sowol das

ἄνθρωπος ἐστὶ τὸ ζῷον γελαστικόν. Nemesius De nat. hom. 1 p. 53: ὥσπερ ἴδιόν ἐστι τῆς οὐσίας τοῦ ἀνθρώπου τὸ γελαστικὸν, ebenso Zacharias Mityl. Dial. p. 126. und mit Berufung auf Aristoteles der Dichter Calderon, Comedias tom. I p. 365, A: y solo permitió darle risa al hombre, y Aristoteles pasible animal le hace, por definicion perfecta.

409 Aristoteles Eth. Nic. X, 6 p. 1176, B, 33: παίζειν ὅπως σπουδάζῃ, κατ' Ἀνάχαρσιν, ὀρθῶς ἔχειν δοκεῖ· ἀναπαύσει γὰρ ἔοικεν ἡ παιδιά, ἀδυνατοῦντες δὲ συνεχῶς πονεῖν ἀναπαύσεως δέονται. Rhet. I, 11 p. 1371, B, 34: ὁμοίως καὶ ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα ἄνεσις, καὶ ὁ γέλως τῶν ἡδέων, ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα. Plutarchus de vita et poesi Homeri II, 214 Wyttenbach: καθόλου γὰρ οἰκεῖόν ἐστι τῇ τοῦ ἀνθρώπου φύσει, μὴ μόνον ἐπιτείνεσθαι, ἀλλὰ καὶ ἀνίεσθαι, ἵνα καὶ διαρκῇ πρὸς τοὺς ἐν τῷ ζῆν πόνους.

410 Shakspeare's King Richard II (Dramatic works, London 1824 p. 409 A): misery makes sport to mock. Byrons Corsair 2, 13: strange though it seem, yet with extremest grief is link'd a mirth, it doth not bring relief.

411 Calderon, Autos sacramentales I p. 8, A: de que non ay loco tan loco, que non estè algun rato cuerdo.

412 Quintilianus VI, 3, 7: neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint, unde risus.

Schlechte als das Verkehrte und Thörichte, man lacht über das was weder eines grossen Hasses noch eines grossen Mitleides werth ist; denn eine grosse verbrecherische Schlechtigkeit und ein grosses tragisches Unglück werden nicht belacht wenn sie dargestellt werden[413]. Neuere Forscher sagen daher auch, das Lächerliche bestehe in der plözlichen Auflösung einer Erwartung in nichts[414]; oder es entspringe aus einem sittlichen Contraste der auf eine unschädliche Weise für die Sinne in Verbindung gebracht werde[415]. Die meisten Witzreden beruhen auf einem bildlichen Ausdrucke, verbunden mit einer überraschenden Wendung[416]; oder wie man auch gesagt hat, auf einer weislich angebrachten Thorheit, auf der überraschenden Aufdeckung des Verkehrten, auf der blitzähnlichen Beleuchtung des Thörichten durch ein darüber hinstreifendes Licht des Geistes[417].

413 Cicero De oratore II, 58, 236: locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur. 237: nam nec insignis improbitas et scelere juncta, nec rursus miseria insignis agitata ridetur. 59, 238: ea facillime luduntur, quae neque odio magno, neque misericordia maxima digna sunt. quamobrem materies omnis ridiculorum est in istis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum, neque calamitosorum, neque eorum qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur; eaque belle agitata ridentur.

414 Im. Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 53 Anm. (Werke VII, 198): „das Lachen ist ein Affect aus der plözlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts".

415 Goethe, Werke 17, 240.

416 Aristoteles Rhet. III, 11 p. 1412, A, 17: ἔστι καὶ τὰ ἀστεῖα τὰ πλεῖστα διὰ μεταφορᾶς καὶ ἐκ τοῦ προςεξαπατᾶν.

417 Shakspeare's What you will III, 1 (Dramatic works p. 85, A): *for folly, that he wisely shows, is fit;* und As you like is I, 2

Wenn daher die Komoedie im Gegensaz zur Tragoedie nicht edele erhabene idealische Charaktere der Heroenwelt, sondern unedele lächerliche gemeine Personen aus dem wirklichen täglichen Leben darstellt[418], so verfolgt doch auch sie in lezter Instanz sittliche Zwecke. Auch von ihr gilt was Shakspeare von der dramatischen Poesie überhaupt sagt, ihr Zweck sei stets gewesen, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, jedem Zeitalter den Abdruck seiner Gestalt“[419]: indem sie durch die Erkenntnis des Lächerlichen, Falschen, Unwürdigen, die Erkenntnis des Ernsten, Echten, Würdigen fördert[420]; durch Aufdeckung des Verkehrten an den angebornen Sinn für das Wahre appellirt, und die Menschen durch Blosstellung ihrer Thorheiten zu Verstand bringt: somit unter heiterer Maske auch ernste Lehren gibt[421]; wie ja überhaupt das komische Wolgefallen an der Darstellung des Verkehrten Thörichten Hässlichen, nur aus der geistigen Freude entspringt die mit der Erkenntnis des Guten Wahren Schönen verbunden ist. Denn nicht der Lächerliche lacht über sich, sondern er wird ausgelacht. Über

p. 226, B: *for always the dulness of the fool is the whetstone of his wits*, denn immer ist die Albernheit des Narren der Schleifstein des Witzigen. Vergl. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik p. 140 ff. 257 ff. Ed. Müller am angef. Orte II, 192 ff.

418 Cicero De rep. IV, 11: comoediam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis.

419 Shakspeare's Hamlet III, 2. Vergl. Antonius und Kleopatra V, 1.

420 Platon De Legg. VII p. 57, 14 ff. und Aristoteles Poet. 5.

421 Aristophanes oben Anm. 367.

seine eigenen Thorheiten mitlachen ist nur die Sache dessen, dem seine Thorheit bereits gegenständlich geworden ist, der sich innerlich frei davon fühlt und geistig darüber steht; wie man ja auch nur jene Sünden gern bekennt, in denen man nicht mehr lebt[422]. Das herzliche Lachen über menschliche Thorheiten ist daher stets ein Zeichen geistiger Gesundheit und Freiheit[423]; verkommene abgestandene blasirte Menschen können nicht mehr von Herzen lachen weil sie kein Herz mehr haben[424].

Also: wie durch den tragischen Schmerz, so wird auch durch den komischen Scherz eine gewisse Reinigung und Befreiung der Seele bewirkt. „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich wenn man dieses erst beweisen müsste; noch kläglicher wenn es Dichter gäbe die selbst daran zweifeln“[425]. Die hellenische Tragoedie und Komoedie,

[422] Vergl. Seneca Epist. 53, 8: quare vitia sua nemo confitetur? quia etiamnunc in illis est. somnium narrare vigilantis est et vitia sua confiteri sanitatis indicium est. Expergiscamur ergo, ut errores nostros coarguere possimus. sola autem nos philosophia excitabit, sola somnum excutiet gravem.

[423] Vergl. Hieronymus Epist. 22, 30 bei Vallarsi tom. I p. 115, A und dazu Lessing's Werke X, 168.

[424] Th. Carlyle, Ausgewählte Schriften V, 25.

[425] Lessing, Werke XXV, 182 und Boeckh zu Sophokles Antigona p. 261. Vergl. auch Byron's Briefe und Tagebücher II, 247: „nach meiner Ansicht ist die moralische Poesie die höchste aller Poesie, wie die moralische Wahrheit die höchste aller irdischen Wahrheiten. Des Menschen wahres Studium ist der Mensch. p. 257: soll das Wesen der Poesie Lüge sein, so werft sie den Hunden vor. Nur wer die Poesie mit der Wahrheit und mit der Weisheit zu verbinden fähig ist, nur der ist der wahre *Poet* in

aus dem Gottesdienste geboren und mit ihm innig verwachsen, ist ein Versuch dasjenige was anderswo durch die Religion zu bewirken versucht wird, eine Reinigung und Verklärung der menschlichen Natur, durch die Kunst der Poesie zu erreichen, nach dem Worte des Dichters: „Weltpoesie ist Weltversöhnung“[426].

Alle grossen unsterblichen Werke der Poesie aber, jene die nicht nur auf die Menschen ihrer Zeit und ihres Volkes, sondern auch der nachfolgenden Zeiten und anderer Völker eine tiefgreifende Wirkung ausgeübt haben, Ilias und Odyssee, die Tragoedien des Aeschylus, das Heldenbuch von Iran, die göttliche Komoedie, die Poesien Shakspeare's und Calderon's: alle diese sind nicht sowol die Werke ihrer Verfasser, als vielmehr der gesammten Völker und Zeiten denen sie angehören. Homer, Firdusi, Dante schöpften nicht nur aus ihrem individuellen Geiste, sondern aus dem allgemeinen Bewusstsein ihrer Zeit und dem ganzen Lebensborn ihres Volkes. Nicht der Geist eines einzelnen Menschen, sondern nur ein ganzes zum Abschluss gekommenes Volksbewusstsein konnte solche Gedichte hervorbringen: so dass es unmöglich wäre dass irgend ein neuerer Dichter, und wäre er der begabteste, Werke *dieser* Art schaffen könnte. Darum auch, weil sie aus dem innersten Lebensmark ihrer Völker geboren sind, haben diese sofort als ihr Eigenthum sie anerkannt, in Fleisch und Blut ver-

seiner ursprünglichen Bedeutung als Macher, Schöpfer, nicht als Lügner und Erdichter“.

426 Friedrich Rückert in dem Vorspiel seiner Übersetzung des Schiking p. 6.

wandelt, als gesunde Geistesnahrung sich assimilirt[427]; und darum, weil uns in ihnen das Mark und die geistige Substanz ganzer Völker und Culturperioden dargeboten wird, haben sie auch auf fremde Völker und Zeiten eine so dauernde Wirkung auszuüben vermocht. Fürwahr es ist etwas Grosses, wenn ein Volk eine articulirte Stimme gewonnen und einen echten Dichter hervorgebracht hat, in welchem der Volksgeist melodisch sich ausspricht. Italien, das schönste Land der Erde, der Künste und der Wissenschaften zweite Heimath, der Thron und das Grab des mächtigsten Weltreiches[428], liegt jezt arm und zerbröckelt da, und hat keine Stimme mehr im Rathe der Völker, alle seine Sterne sind erblichen, und auch seine Ehre ist arg befleckt durch das nichtswürdige Bündnis mit dem schnödesten Gauner Europas; in dem idealen Reiche der Poesie aber ist es gross und einig: es hat seinen Dante, seinen Michel Angelo, in denen es sich ausgesprochen, und es wird gehört werden auch in den nachfolgenden Jahrhunderten. Der Czar aller Russen, sagt Carlyle, hat viele Bajonette Kosacken und Kanonen, und hält damit ein grosses

[427] Fast alle grossen Dichter aller Zeiten und Völker sind darum auch nicht erst nach ihrem Tode, sondern schon von ihren Zeitgenossen anerkannt und nach Verdienst gepriesen worden: von Homerus und Hesiodus an, Sappho und Alkaeus, Korinna und Pindarus, Aeschylus und Sophokles, Ennius und Naevius, Plautus und Terentius, Virgilius und Horatius, Dante, Petrarca, Tasso, Shakspeare, Dryden, Pope, Cervantes, Lope, Calderon bis auf Goethe und Byron.

[428] Byrons Childe Harold 3, 110: the throne and grave of empires, und 4, 26: the garden of the world, the home of all art yields, and nature can decree.

Reich zusammen; aber er kann noch nicht sprechen, er ist eine stumme Grösse, bis er sprechen lernt, dass auch andere Menschen ihn hören als die Kosacken der Steppe. Seine Kanonen und Kosacken werden alle zu nichts vermodert sein, während die Stimme Dante's noch hörbar ist. Das Weltreich Englands wird zerfallen wie alle zerfallen sind, Babylon und Ninive, Alexanders und des Augustus Reich: die Stimme Shakspeare's aber wird bleiben und nicht untergehen, wie die Psalmen David's und der Prediger Salomonis, und die Gedichte des Homer und des Aeschylus[429]. Denn „das Wort, welches die Zunge des Dichters (Pindar ist es der spricht) mit der Chariten Gunst aus der Tiefe des Herzens herauszieht, dies Wort lebt länger als alle Thaten“[430].

VII.

Die dritte lezte und höchste unter den redenden Künsten ist die künstlerische Prosa: ihr Materiale ist wie das der Poesie die menschliche Sprache; ihre Form die wolgefügte rhythmische Rede; die in ihr thätige gestaltende Kraft der erkennende Verstand; ihr Gegenstand alles was dieser erkennt, die gesammte

[429] Nach Byrons Childe Harold 4, 55 (vergl. dessen Briefe und Tagebücher herausgegeben von Th. Moore, übersezt von Ad. Böttger II, 258) und Th. Carlyle, Über Helden und Heldenverehrung p. 202 f.

[430] Pindarus Nem. 4, 6: *ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει, ὅ τι κε Χαρίτων τύχᾳ γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.* Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 53.

Welt des menschlichen Wissens, Gott, die Natur, die Menschheit. Sie ist daher unter allen Künsten die an Inhalt und geistiger Vertiefung reichste, ihr Gebiet ist so gross, als das Gebiet der menschlichen Verstandeserkenntnis selbst. Gewöhnlich zwar hat der poetische Theil einer Litteratur für die meisten Menschen den grössten Reitz; doch ist auch die Prosa eines Volkes ebenso charakteristisch für seine Kunst als die Poesie. Denn wie diese gewissermasen den naturwüchsigen Anfang in der kunstmäsigen Behandlung seiner Sprache bildet, so jene das durch viele Arbeit und Mühe des Geistes erkämpfte Ziel. Geschichtlich finden wir daher bei fast allen Völkern die Dichter früher als die Prosaiker; denn zu einer echten kunstreich ausgebildeten Prosa gehört eine grosse Reife des Volksgeistes: weshalb auch das Urtheil über sie viel schwieriger ist als das über poetische Kunstwerke. Die Griechen wie sie das erste uns bekannte Volk der Menschheit waren, welches einen vollendeten Kunstbau der Poesie erzeugt hat, waren auch das erste welches eine vollständige prosaische Litteratur hervorgebracht hat. Und zwar sind es dieselben Geseze organischer Entwicklung, welche wie ihrer Poesie, so auch ihrer Prosa zu Grunde liegen, und hier wie in allen Künsten den Naturgang der Entwicklung klar erkennen lassen. Ihre Prosa fing an mit religiösen Cultusschriften, welche auf dem Gebiete der Prosa das sind was auf dem Gebiete der Poesie die alten Cultushymnen[431]; sie

[431] S. meine Studien des classischen Alterthums p. 51.

entwickelte sich weiter zur Logographie und Historiographie, die in ihren Keimen aus der epischen Poesie herauswuchsen; sie schritt dann fort zur Philosophie, deren Anfänge mit der lyrischen Poesie zusammenhängen; und sie erreichte ihre Vollendung in der politischen Beredsamkeit, die wie das Drama vorzugsweise ein Erzeugnis des Attischen Genius ist. Die drei Hauptgattungen der Prosa, Geschichtschreibung Philosophie Beredsamkeit, welche in dieser Reihenfolge auch historisch sich entwickelt haben, entsprechen also genau den drei Hauptgattungen der Poesie, Epos Lyrik Drama: sie sind in der Prosa was jene in der Poesie. Und wie jenen drei Hauptformen der Poesie eine priesterliche Cultuspoesie voranging, so auch diesen drei Hauptgattungen der Prosa eine priesterliche Cultusprosa, h. Ritualbücher und Religionsgeseze. Und ganz derselbe Gang der Entwicklung zeigt sich auch bei den modernen christlichen Völkern des Abendlandes, deren Bildung auf antiker Grundlage ruht: in den mittelalterlichen Chroniken, in der scholastischen Philosophie, und in der neueren politischen Beredsamkeit: denen allen ebenfalls eine religiöse Litteratur, schöngebaute Kirchengebete und Cultusschriften vorangingen.

Das Materiale dessen sich die Prosa bedient, ist wie gesagt dasselbe wie das der Poesie, die menschliche Sprache; aber beide Künste gestalten dasselbe sehr verschieden, je nach den verschiedenen Geisteskräften die in ihnen vorherschen, nemlich der Einbildungskraft in der Poesie, und des Verstandes in der Prosa. Denn die poetische Sprache liegt nicht

sowol in der Wahl und Zusammenfügung der Worte und in den Versmaasen und Reimen, sondern sie hat ihren Grund in der poetischen Vorstellung, welcher die Worte und ihre Verbindung entsprechen. Das Gedicht ist eine aus Phantasiebildern entsprungene Rede[432]; der Gedanke macht den Vers, nicht der Vers den Gedanken[433]. Die Sprache der Poesie unterscheidet sich darum von jener der Prosa wesentlich durch den Inhalt, indem die eine vorzugsweise die Sprache der Phantasie und ihrer Vorstellungen, die andere die Sprache des Verstandes und seiner Begriffe ist. Da die Vorstellungen der Phantasie bestimmt umschriebene Bilder sind, so bedient sie sich auch der bestimmt umgrenzten gebundenen Rede, des Verses, und zwar jedesmal desjenigen Versmaases, welches dem Totalcharakter des poetischen Inhaltes homogen ist, des epischen, lyrischen, dramatischen; während die Gedankensprache der Prosa, weil der in ihr vorherschende Verstand es nicht mit Vorstellungen und Bildern zu thun hat, sondern mit unbildlichen Beziehungen und Verhältnissen nach den allgemeinen Kategorien des Denkens, die ungebundene freie Rede liebt, und sich begnügt mit dem allem Lebendigen eigenthümlichen Rhythmus. Die poetischen Vorstellungen in welchen der Dichter lebt, grenzen noch ziemlich nahe an die Tonwelt der Empfindungen des Musikers, wie ja auch ursprünglich der Dichter und der Musiker *eine* Person waren, und

[432] Dschami's Frühlingsgarten 7 p. 92.

[433] Grabbe in Immermanns Werken 13, 67. Was übrigens nicht ausschliesst, dass die Verse den poetischen Sinn steigern.

auch heute noch das laute ausgesprochen werden für die volle Wirkung eines Gedichtes wesentlich ist. Die Sprache der Poesie hat daher noch einiges von der Tonsprache der Musik in sich, aus der sie hervorgegangen ist, Versmaas, Allitteration, Reim (auch die beiden lezteren gehören nicht nur der modernen sondern auch der volksthümlichen antiken Poesie an)[434]; in der Sprache der Prosa dagegen sind die

[434] Beispiele der Allitteration sind im Griechischen Jl. 10, 279: *ἐν πάντεσσι πόνοισι παρίστασαι.* 23, 604: *νῦν αὖτε νόον νίκησε νεοίη.* Od. 4, 754: *μηδὲ γέροντα κάκου κεκακωμένον.* Hym. in Vener. 99: *καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πίσεα ποιήεντα.* Aeschylus Pers. 683: *τίνα πόλις πονεῖ πόνον.* 752: *πολὺς πλούτου πόνος.* Sept. 334: *ξυμβολεῖ φέρων φέροντι, καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ.* Ag. 787: *σποδὸς προπέμπει πίονας πλουτου πνοάς.* 1392: *τύμμα τύμματι τῖσαι.* Choeph. 79: *παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν.* Suppl. 667: *φερέσθω φήμα φιλοφόρμιγξ.* Prom. 277: *ταῦτά τοι πλανωμένη πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονὴ προσιζάνει.* Sophocles Antig. 1253: *καὶ κατάσχετον κρυφῇ καλύπτει καρδίᾳ.* Oed. R. 371: *τυφλὸς τά τ' ὦτα, τόν τε νοῦν, τά τ' ὄμματ' εἶ.* 1250: *ἐξ ἀνδρὸς ἄνδρας καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι.* Aj. 866: *πόνος πόνῳ πόνον φέρει.* Phil. 1430: *Ποίαντι πατρὶ πρὸς πάτρας Οἴτης πλάκα.* Menander Sent. sing. 335: *μὴ πάντα πειρῶ πᾶσι πιστεύειν ἀεί.* Ebenso bei Lateinischen Dichtern, Ennius (ed. Vahlen) Ann. 311: Africa terribili tremit horrida terra tumultu. 344: veluti si quando vinclis venatica velox. 360: nec cum capta capi, nec cum combusta cremari. 478: Brundusium pulcro praecinctum praepete portust. Trag. 36: salmacida spolia sine sudore et sanguine. Naevius Fr. com. 113: libera lingua loquemur ludis Liberalibus. Mehr bei Naecke De allitteratione sermonis latini in Niebuhrs Rhein. Museum III, 324 ff. Beispiele des Reimes sind Jl. 2, 483: *ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.* Od. 1, 40: *ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρείδαο.* 14, 199: *ἐκ μὲν Κρητάων γένος εὔχομαι εὐρειάων*, und andere Beispiele bei Wagner De Evenis p. 36. 37. Gleicherweise bei Lateinischen Dichtern, Ennius

Worte nur mehr *Zeichen* des Gedankens, ihr Klang ist Nebensache: ganz gleichgültig ist er aber auch hier nicht, indem Wollaut und Numerus auch ihr wesentlich sind. Denn da, wie es geschichtlich fest steht, die Prosa aus der Poesie hervorgegangen ist, und in beiden ein von innen entstehender Schwung den Geist hebt und trägt, so ist der Rhythmus nur eine Erweiterung des enger gefesselten Sylbenmaases, und für die echte künstlerische Prosa eine ebenso wesentliche Form, wie das Versmaas für die Poesie[435].

In dem Dichter ist die reproductive Phantasie die gestaltende Kraft seiner Darstellungen; in dem Prosaiker ist es der erkennende Verstand: die Poesie bewegt sich vorzugsweise in dem Gebiete der Vorstellungen, die Prosa in der Region der Begriffe. Die Poesie liebt es die Dinge in ihrer concreten Besonderheit wie sie leiben und leben aufzufassen, das Lebendige, Besondere darzustellen, und *im* Besonderen das Allgemeine; während die Prosa das den besonderen concreten Dingen zu Grunde liegende und in ihnen realisirte Allgemeine hervorhebt: die eine individualisirt, die andere generalisirt. Wenn der Prosaiker von den Dingen der Natur spricht, so fasst

Trag. 123: haec omnia vidi inflammari, Priamo vi vitam evitari, Jovis aram sanguine turpari. Virgilius Ae. 3, 549: cornua velatarum obvertimus antennarum. Horatius A. P. 99: non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto, et quocumque volent, animum auditoris agunto. Ovidius Art. amat. I, 59: quot coelum stellas, tot habet tua Roma puellas. — Gute Bemerkungen über den Reim macht Delbrück, Ergebnisse akademischer Forschungen 2, 115. 116.

435 W. von Humboldts Werke I, 107 f. VI, 233.

er die Individuen in Arten und Gattungen zusammen, und spricht von den Steinen, Metallen, Pflanzen, Blumen, Bäumen, Vögeln, Thieren; wenn der Dichter von diesen Dingen spricht, so wählt er sich aus den Arten und Gattungen die schönsten Individuen als Repräsentanten, und nennt den Krystall, das Gold, die Rose, die Lilie, die Palme, die Eiche, den Adler, das Pferd, den Löwen: denn so existiren die Dinge im wirklichen Leben, so in der Vorstellung der Menschen, und diese Vorstellungen und Bilder sind individueller und lebendiger als die allgemeinen abstracten Begriffe des Verstandes. Die ganze Sprache der Poesie erhebt sich zwar allerdings über die gewöhnliche Rede [436], und ist schöner als sie, aber sie hat noch die sinnliche Frische der wirklichen Dinge, während die Sprache der Prosa abstracter ist. Die Poesie ist darum auch viel allgemeiner verständlich, viel populärer als die Prosa; denn weit die meisten Menschen leben ja mehr in der Sphaere der Vorstellungen als in jener der Begriffe. Aus demselben Grunde ist die Poesie die Sprache des Volkes, die Dichter fühlen am meisten den Pulsschlag ihrer Zeit und ihres Volkes, ja sind vorzugsweise die Dollmetscher des allgemeinen Volksbewusstseins; die Prosa dagegen ist die Sprache der Gebildeten und Gelehrten: die Poesie die Sprache der Jugend, die Prosa die des reifen männlichen Alters, der Individuen wie der Völker. Die Jugend, namentlich in unserer nüchternen industriellen Zeit, würde darum

[436] Aristoteles Poet. 22. Rhet. III, 2. 3.

auch wol thun den grossen Dichtern ein ernstes Studium zu widmen, und sich mit einem tüchtigen Vorrath echter poetischer Lebensanschauungen zu versehen; in dem späteren ohnehin kälteren Leben ist schon dafür gesorgt dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und jeder kommt da nur allzuoft in den Fall, von dem in seiner Jugend erworbenen Lebensmuth zehren zu müssen. Doch werden auch die Männer wol thun, sich zeitweise ihrer Jugend zu erinnern, und ihre alternde und erkaltende Phantasie an echter Poesie zu erwärmen und zu verjüngen; eingedenk des alten Sprüchleins: „an dem Giftbaum des Lebens wachsen zwei süsse Früchte, der Nektar der Poesie und der Umgang mit edelen Menschen"[437]. Denn nur wo Verstand und Phantasie gleich lebendig sind, wo der Verstand die Phantasie erhellt und die

[437] Hitopadesa I §. 145 der Übersezung von Max Müller. Vergl. J. G. Schlossers Kleine Schriften 5, 235. 236: „du liebende Freundin des Menschen, Trösterin und Lehrerin edler Seelen, Muse der Dichtkunst, du gibst was keine gibt der Künste: du legst auf die ernste Stirn der Weisheit das holde Lächeln der Grazien, giessest Honig auf die Lippen des strengen Lehrers, erweckst jedes Gefühl der erschlossenen Seele: Liebe in der jugendlichen Seele des Jünglings und der Jungfrau; wenn des Mannes Herz in der Enge des Lebens enger wird, so erweiterst du es mit Bildern besserer Zeiten, derer die noch ein Vaterland hatten; wenn Schmerz unsere Seele zu Boden drückt am Grabe einer Geliebten, eines Freundes, eines Kindes, so klagst du menschenfreundlich mit uns und tröpfelst Lust in die Thränen — und hat einer ausgelebt seine Welt, sitzt er im Winter des Lebens einsam in seiner Kammer und wartet bis die lezte Stunde schlägt, die ihn zu den Vätern versammeln soll, so singst du ihm noch Lieder höherer Weisheit von Tugend und Unsterblichkeit".

Phantasie den Verstand erwärmt, findet sich ein wahres und schönes humanes Geistesleben. Für wen die Poesie keinen Reitz mehr hat, der ist in der That alt geworden, und mag seinen Geist zur Ruhe begeben, reif für die Sichel des Todes.

In Bezug auf den Inhalt endlich ist das Gebiet der Prosa ungleich grösser als jenes der Poesie; denn der Prosaiker kann nicht nur dieselben Gegenstände behandeln wie der Dichter, sondern noch viele andere, nicht nur die Dinge der idealen geistigen Welt, sondern auch die der realen leiblichen Natur. Er welcher als solcher nicht in Vorstellungen, sondern in Begriffen lebt und denkt, begnügt sich nicht mit den Bildern der Dinge, sondern will bis in den geistigen Kern derselben eindringen; es ist ihm nicht bloss um das Schöne und Wahrscheinliche, sondern vor allem um das Wirkliche und das Wahre zu thun. Zwar fordern wir Wahrheit und Schönheit ihrer Darstellungen von beiden, von dem Poeten wie von dem Prosaiker; denn ein poetisches Werk ohne Wahrheit ist leer und eitel, und ein prosaisches ohne Schönheit trocken und unerquicklich. Es finden sich aber Wahrheit und Schönheit nicht in gleichem Maase in den Werken der Poesie und in denen der Prosa; sondern in den poetischen Kunstwerken ist die Idee der Schönheit die vorherschende, in den prosaischen die der Wahrheit: in der Poesie dient die Wahrheit der Schönheit, in der Prosa diese jener. Wenn der Dichter einen historischen Gegenstand poetisch darstellt, so fordern wir vor allem dass er ihn schön auffasse und darstelle, nach den Gesezen der Wahr-

scheinlichkeit[438]; wenn aber ein Prosaiker, ein Historiker denselben Gegenstand darstellt, so fordern wir vor allem dass er ihn der historischen Wahrheit gemäss auffasse und darstelle; wo es sich dann allerdings zeigt dass das Wahrscheinliche nicht immer wahr, und das Wahre nicht immer wahrscheinlich ist.

Ohne innere Einheit dessen was den durchgreifenden Inhalt ausmacht, mag es sich nun um die Darstellung einer Thatsache, einer Handlung, eines Charakters, oder eines Gedankensystems handeln, ist kein Kunstwerk möglich, weder ein poetisches noch ein prosaisches: auf dieses Eine muss alles Übrige, Mannigfaltige sich beziehen, mit ihm in innerem Zusammenhang stehen, und um dieses Eine sich schön gruppiren. Die Poesie aber macht sich diese Einheit nach den Gesezen der Möglichkeit, die Einheit ihrer Compositionen ist eine poetische, subjective; die Prosa aber soll die den wirklichen Thatsachen zu Grunde liegende objective göttliche Einheit erforschen und darstellen, ihre Aufgabe ist daher ungleich schwieriger. Das Geschichtswerk des Thukydides ist ein mannhafteres reiferes Kunstwerk als eine Sophokleische Tragoedie, auch seinem Inhalte nach, denn es ist das Trauerspiel vom Untergange Griechenlands, nicht bloss des Eteokles und Polyneikes; Platons Phaedon ein tiefsinnigeres vollkommeneres Kunstwerk als irgend ein Chorlied Pindars; die historischen Monographien des Sallustius und die Werke des Tacitus sind grössere Kunstwerke

438 Vergl. Goethe bei Eckermann I, 326 ff.

als die Aeneis des Virgilius; Bossuets Überblick der Universalgeschichte ist ein unvergleichlich grossartigeres Kunstwerk als alle Tragoedien von Corneille und Racine; Raumers Geschichte der Hohenstaufen, was immer an ihr auch näselnde Kritiker tadeln mögen, ein so schönes Kunstwerk als das schönste der Schiller'schen Dramen[439]; Alexander von Humboldts Kosmos und die lezten religionsphilosophischen Schriften Schellings sind nicht nur ihrem Inhalte nach, sondern auch an Vollendung ihrer künstlerischen Form gediegenere Kunstwerke als irgend ein Goethescher Roman. Dass es aber in allen Litteraturen viel weniger prosaische Kunstwerke gibt als poetische, hat seinen Grund eben in der grösseren Schwierigkeit der künstlerischen Prosa.

Betrachtet man ferner die lezte sittliche Wirkung welche grosse historische, philosophische und oratorische Kunstwerke auf das Gemüth des Menschen ausüben, zugleich als den höchsten Endzweck derselben: so ist dieser, nur in erhöhtem Grade, derselbe welchen alle echten Kunstwerke überhaupt und insbesondere die wahren Tragoedien hervorbringen: Reinigung, Erhebung, Stärkung, Heiligung der empfindenden Seele, des erkennenden Geistes, des sittlichen Willens, und des ganzen Charakters.

Es haben zwar berühmte Philosophen wiederholt

[439] Ich sehe eben zu meiner Freude dass auch einer der gründlichsten Forscher auf dem Gebiete der deutschen Geschichte, mein Freund Friedrich Boehmer in seinen Regesten des Kaiserreiches von 1198—1254 Einl. p. 81 die grossen Verdienste von Raumers Geschichte der Hohenstaufen nach Gebühr anerkannt hat.

die seltsame Behauptung aufgestellt, die Dichtkunst sei als solche und in ihren Wirkungen eine höhere göttlichere Kunst als die Geschichtschreibung. Die Sache des Dichters, sagt Aristoteles, sei, nicht das wirklich Geschehene darzustellen, sondern solche Dinge die geschehen sein könnten nach der Wahrscheinlichkeit oder inneren Nothwendigkeit. Und darin bestehe eben der Unterschied des Geschichtschreibers und des Dichters, dass der eine das wirklich Geschehene darstelle, der andere aber das was nach den Gesezen der Wahrscheinlichkeit geschehen sein könnte: weshalb auch die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei als die Historie; denn diese stelle das Zufällige, Einzelne, jene das Allgemeingültige dar [440]. Und ähnlich drückt sich Francis Bacon aus: „da die sinnliche Welt die uns umgebe, unserem Geiste nicht genüge, so wolle die Poesie uns wenigstens durch ein Schattenbild geben was das wirkliche Leben uns versage, eine höhere Grösse, eine vollkommenere Ordnung, eine schönere Mannigfaltigkeit als die wirkliche Natur uns darbiete. Während die wahre Geschichtschreibung die thatsächlichen Erfolge erzähle ohne Rücksicht darauf ob diese den Tugenden und Lastern der handelnden Personen angemessen seien, corrigire die Poesie dieses dahin, dass sie den Ausgang und das Schicksal der Dinge je nach dem Verdienste der Handelnden, nach dem Geseze der Nemesis darstelle;

[440] Aristoteles Poet. 9, 3: *διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ᾽ ἕκαστον λέγει.*

ferner während die wahre Geschichtschreibung durch ihre Einförmigkeit unser Gemüth mit Widerwillen erfülle, erquicke uns die Poesie durch die unerwarteten und mannigfaltigen Wechselfälle die sie uns vorführe: so dass sie nicht nur zur Ergötzung diene, sondern auch zur Seelengrösse und Charakterbildung beitrage, und mit Recht als etwas Göttliches betrachtet werde, da sie uns zu einer erhabenen Auffassungsweise der menschlichen Dinge emporreisse, so dass wir nicht *uns* den Dingen, sondern *diese uns* unterwerfen"[441]. Diese Behauptungen aber wären nur dann richtig, wenn es wahr wäre (was doch gerade Aristoteles und Bacon am wenigsten behaupten durften), dass zwar in dem einzelnen Menschen, in dem Geiste eines Dichters, Verstand und Gerechtigkeitsgefühl sei, in dem Ganzen der Natur und der Menschenwelt aber kein Verstand, keine Gesezmässigkeit, keine Nemesis, sondern nur Zufall walte: eine Annahme welche jede philosophische Betrachtung der Dinge von Grund aus zerstören würde. Ebenso falsch und auf demselben Grundirrthum beruhend ist, was unter den Neueren Hegel behauptet, der überhaupt die Prosa nicht als Kunst will gelten lassen: „auch die schönsten Producte der Geschichtschreibung gehörten nicht der freien Kunst an; denn nicht die Art und Weise, in der Geschichte geschrieben werde, sondern die Natur ihres Inhaltes sei es, welche sie prosaisch mache: denn der Geschichtschreiber habe nicht das Recht, die prosaischen Charakterzüge seines Inhaltes

[441] Fr. Bacon De dign. et augm. scient. II, 13 p. 59. 60 und dazu J. G. Schlossers Kleine Schriften 6, 381 f.

auszulöschen oder in poetische umzuwandeln; er müsse erzählen was vorliege und wie es vorliege, ohne umzudeuten oder poetisch umzubilden" [442]. Als ob nicht die wahre wirkliche Geschichte, richtig erkannt und dargestellt, viel poetischer wäre als der grösste Theil aller sogenannten freien Dichtung; und als ob irgend ein echter Künstler in dem Sinne *frei* wäre, dass er seinen Stoff, statt ihn dessen innerster Natur gemäss darzustellen, willkürlich gestalten dürfe [443]!

442 Hegel 3, 257. 259.

443 Jedenfalls kann zwischen dem Historiker und dem Poeten nur von einem grösseren oder geringeren Grade von Freiheit Rede sein; denn auch der Dichter ist keineswegs unabhängig von seinem Stoffe: Homer und Firdusi schöpften aus der *vor* ihnen vorhandenen Heldensage, Sappho und Alkaeus aus ihren eigenen äusseren und inneren Erlebnissen, Aeschylus und Sophokles aus den alten Epen, Shakspeare aus italienischen Novellen. Ja einen der ergreifendsten Momente, dessen ich mich in der ganzen Heldenpoesie erinnere, hat ein Dichter geradezu aus dem andern entlehnt. Dass der nächtliche Zweikampf des *Tancred* und der *Chlorinde* unter den Mauern Jerusalems nicht von *Tasso* erfunden sein könne (Gerusalemme liberata 12, 57 ff.), dessen war ich augenblicklich sicher als ich das schöne Gedicht vor fünfundzwanzig Jahren zum erstenmal in Jerusalem gelesen hatte; woher aber Tasso dies Motiv entlehnt habe, nemlich aus der hellenischen Heldensage von *Achilleus* und *Penthesilea* (Virgilius Ae I, 491 und dazu Servius. Propertius IV, 10, 13 ff. Quintus Smyrnaeus I, 619 ff. Lykophrons Cassandra 997 ff. mit den Scholien des Tzetzes), ist mir erst später klar geworden, als ich bei einer wiederholten Lesung Dante's bemerkte, dass auch dieser schon Inf. 4, 124. 5, 65 f. der hellenischen Sage erwähnt. Beide, den hellenischen Dichter Arktinos (wie ich vermuthe) und den italienischen Tasso hat dann in unseren Tagen Byron nachgeahmt in *Arnold* und *Olympia* in dem grossartigen Fragmente The deformed transformed II, 2 (Works p. 443, A). Aber auch Arktinos, dessen bin ich über-

Die alten grossen Historiker wenigstens gingen überall davon aus, dass es in Wahrheit eine historische Kunst gebe, und dass die Geschichtschreibung nicht bloss eine Freude für den Geschichtschreiber, sondern dass sie ein Bedürfnis sei für die ganze Menschheit, damit die grossen Thaten der Vorwelt im Andenken der Nachwelt fortleben, und die substanzielle Continuität des Lebens auch im Bewusstsein der Menschen festgehalten werde. „Unter den Menschen besteht der Spruch, sagt Pindar, die edele That solle nicht in Vergessenheit begraben werden, göttlicher Gesang sei ihr geziemend[444]; denn es schlafe der alten Thaten Ruhm, und es vergessen seiner die Menschen, wenn er nicht durch den Schmuck der Lieder erhalten werde“[445]; und ebenso der römische Dichter: „schon *vor* Agamemnon haben *viele* Helden gelebt; aber unbeweint und ungenannt sind sie in ewige Nacht begraben, weil kein heiliger Sänger sie besungen hat“[446]. Und dieser heilige Sänger soll nicht nur der Dichter, auch der Historiker sein. Darum gibt Herodotus gleich mit den ersten Worten als den Zweck seiner Geschichtsforschung den an, „dass die grossen und bewunderungswürdigen Thaten der Hellenen wie der Barbaren nicht ruhmlos im Strome der Zeit untergehen sollen“; und der Römer

zeugt, hat das Motiv nicht erfunden, sondern nur vorgefunden, und der es *zuerst gedichtet* hat es *zuvor im Leben beobachtet.*

[444] Pindarus Nem. 9, 6. — [445] Pindarus Isthm. 6, 16.

[446] Horatius Od. IV, 9, 25. Vergl. Ovidius Ex Ponto IV, 8, 47 ff. und die trefflichen Prolegomena W. Roscher's zu seiner Monographie über Thukydides p. 39 ff.

Plinius sagt: „mir scheint es vor allem anderen schön zu sein, dasjenige nicht untergehen zu lassen, was die Unsterblichkeit verdient hat“ [447]. Wenn gerade die edelsten Männer um des Nachruhmes willen gearbeitet haben, so soll die Geschichte ihre Belohnung sein, sie auch die Strafe für die Schlechten. Und gleicherweise Tacitus: „die Hauptaufgabe der Geschichtschreibung bestehe darin, dass Verdienste nicht verschwiegen bleiben, und dass Schlechtigkeit in Wort und That sich vor der Nachwelt und der Schande fürchte“ [448]. Wie denn alle Geschichtschreiber ersten Ranges ihren Beruf auch unter diesem Gesichtspunkte aufgefasst haben, theilzunehmen an dem göttlichen Richteramt der Geschichte, und den Wohlthätern der Menschheit ein Ehrendenkmal, ihren Unterdrückern eine Schandsäule zu errichten [449]. Da ferner in lezter

[447] Plinius Epist. V, 8: mihi pulchrum imprimis videtur, non pati occidere quibus aeternitas debeatur, aliorumque famam cum sua extendere.

[448] Tacitus Ann. III, 65: praecipuum munus annalium reor, ne virtutes sileantur, utque pravis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit. Was fast wörtlich aus Diodorus 23, 15, 1 (vergl. Mai's Scriptorum veterum nova collectio II p. 35. 75 f. 114. 127) entlehnt ist.

[449] J. G. Schlossers Kleine Schriften 6, 50: „es ist wahr, Galgen Rad Halseisen sind nur für den Unterthanen; aber das Schwert des Harmodios, der Dolch des Brutus (und der Charlotte Corday), die Cloaken Roms und der Griffel der Geschichte beweisen, dass auch die kühnsten Monarchen der Rache der Gerechtigkeit nicht entgangen sind“. In unseren Tagen hat Lord Henry Brougham dieses Rächeramt übernommen, indem er in seinen trefflichen Skizzen über die Staatsmänner (Works vol. 3. 4. 5) die nichtswürdige Handlungsweise der Könige Georg III. und IV., Fried-

Instanz Gott es ist, welcher die Welt regiert nach seinem Willen, und die Menschen berühmt macht und unberühmt wie jeder es verdient[450], so nennt Diodorus die Geschichtschreiber auch geradezu Diener der göttlichen Weltvorsehung (ὑπουργοὶ τῆς θείας προνοίας), und die echte Geschichtschreibung eine Prophetin (Verkünderin) der Wahrheit (προφῆτις τῆς ἀληθείας)[451]; und Jacob Bongarsius überschrieb seine Geschichte der Kreuzzüge *Gesta dei per Francos,* die Thaten Gottes durch die Franken (die Menschen); ja Schelling scheute sich nicht, die Geschichte einen Spiegel des Weltgeistes und ein Epos im Geiste Gottes gedichtet zu nennen[452]. Und nur wenn sie so aufgefasst wird, ist sie werth studiert und fähig künstlerisch dargestellt zu werden. Mit blosser Kritik wird darin nichts ausgerichtet, denn die ist nur eine Vorarbeit, welche da aufhört wo die echte historische Kunst anfängt.

Das oberste Gesez dieser historischen Kunst ist allerdings, wie *alle* anerkennen, Wahrheit: sie soll nichts falsches sagen und nichts wahres verschweigen, soll die Wahrheit, nur diese, und die ganze Wahrheit sagen[453] d. h. nicht nur die äusseren Thatsachen be-

rich II., Gustav III., und der Kaiserin Katharina II. (as greatest of all sovereigns and whores, nach Byrons Don Juan 6, 92) mit unerschrockenem Freimuthe verdientermasen gezüchtigt hat.

450 Hesiodus Op. 3 ff. Archilochus Fragm. 58. Chilon bei Diogenes L. I, 69. Herodotus VII, 10, 14. Quintus Smyrnaeus XIII, 474.

451 Diodorus I, 1, 3. 2, 2. XXI, 17, 4.

452 Schelling, Methode des akad. Studiums p. 219.

453 Cicero De oratore II, 9, 36: historia testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuncia vetustatis. II, 15, 62:

richten, sondern auch die inneren treibenden Motive derselben, und in diesen die Thaten der göttlichen Weltvorsehung enthüllen[454]. „Gleichwie ein Thier, des Augenlichtes beraubt, unbrauchbar wird, so auch ist, bemerkt Polybius, wenn der Geschichte die Wahrheit fehlt, der Rest eine unnütze Erzählung[455]. In der Tragoedie werde der Zuhörer durch *wahrscheinliche* Reden für den Augenblick erschüttert und gerührt; in der Geschichte aber durch *wahre* Reden und Handlungen für alle Zukunft belehrt und überzeugt“[456]. Der Geschichtschreiber soll darum vor allem ein Mann von grosser und freisinniger Denkungsart, ein Freund der Wahrheit und Freimüthigkeit sein, nur der Wahrheit opfernd, um alles übrige unbekümmert, ohne Menschenfurcht, unbestochen, alle Dinge bei ihrem wahren Namen nennend, ein Mann der weder dem Hasse noch der Vorliebe Gewalt über sich einräumt, im übrigen aber ein billiger und wolwollender Beurtheiler menschlicher Dinge ist[457]; seine Rede soll, wie es die Bestimmung des Wortes überhaupt ist, in allem den Thaten entsprechen welche sie darstellt,

primam esse historiae legem, ne quid falsi dicere audeat, deinde ne quid veri non audeat.

[454] Bossuet in der Vorrede zu seinem trefflichen Discours sur l'histoire universelle. Auch Goethe, Werke 22, 228 urtheilt: das Beste was wir von (dem Studium) der Geschichte haben, ist der Enthusiasmus den sie erregt.

[455] Polybius I, 14, 6. — [456] Polybius II, 56, 11.

[457] Lucianus De historia conscribenda 38. 39. 41. Dionysius Halic. De Thucydide 8: *τῆς ἀληθείας ἱερὸν εἶναι τὴν ἱστορίαν βουλόμεθα.* Socrates Hist. eccles. VI prooem. p. 299, B: *τὴν τῶν πραγμάτων διήγησιν καθαρὰν καὶ ἀληθῆ καὶ παντὸς ἀπηλλαγμένην ἐπικαλύμματος.*

nicht wie die Sophisten es lieben, grosse Dinge klein, und kleine aufgeblasen darstellen. Um dieses zu können, muss er vor allem dasjenige was er darstellen will, das Leben eines einzelnen Menschen, einer Stadt, eines Volkes, der ganzen Menschheit, soviel er vermag bis ins Detail erforschen, sich innerlich vergegenwärtigen, durch die Kraft einer congenialen Phantasie in sich nacherleben; sich die Ideen von welchen ein grosser Mann erfüllt ist und welche er in seinem Leben zu realisiren gesucht hat, den Genius eines Volkes, die Gedanken Gottes welche sich in der Weltgeschichte manifestiren, klar machen, und endlich dies alles getreu der äusseren und inneren Wahrheit des Lebens durch die Sprache adaequat darstellen[458].

Und also aufgefasst steht die echte historische Kunst gewiss nicht unter, sondern über jeder freien Dichtung. Denn gewiss ist eine der Wahrheit der Thatsachen entsprechende künstlerische Darstellung eines ganzen Volkslebens, und darüber hinaus der grossen Völkerkämpfe der Weltgeschichte, ein grossartigeres Epos als irgend ein Heldengedicht; und zuverlässig wäre eine gelungene, der äusseren und inneren Wahrheit entsprechende Biographie des J. Caesar und des M. Antonius ein ungleich grösseres Kunstwerk als selbst die Shakspeare'schen Tragoedien sind, welche diesen Gegenstand behandeln. Die sittliche Wirkung solcher Werke (vorausgesezt dass sie wie jedes echte Kunstwerk mit richtiger Oekonomie

[458] Sallustius Cat. 3: primum facta dictis aequanda sunt. Livius VI 20: pro fastigio rerum oratione etiam magnifica, facta dictis aequando.

d. h. Eintheilung, Anordnung, Ausarbeitung angelegt und ausgeführt sind[459]) müsste, nur in erhöhtem Grade, dieselbe sein welche Aristoteles von der Tragoedie fordert: auch sie ja liessen die Seele des Lesers alles das mitfühlen was sie darstellen, alle Freuden Leiden Kämpfe der Einzelnen und der Völker welche sie schildern; auch sie müssten das Gemüth des fähigen Lesers mächtig ergreifen, erschüttern, reinigen, und es über den grossen allgemeinen Leiden der Menschheit seine eigenen kleinen persönlichen Schmerzen vergessen lassen, indem sie ihm zeigten, wie jede Sünde früher oder später sich selbst bestrafe, wie alle grossen Leidenschaften in ihrem eigenen Feuer sich verbrennen[460]: ja sie müsste diese sittliche Wirkung um so mehr hervorbringen als die Tragoedie, je mehr sie nicht eine schöne Dichtung, sondern die volle Wahrheit der Thatsachen (*πραγμάτων ἀλήθεια*[461]) wäre, also historische Wahrheit und poetische Schönheit glücklich vereinigte.

Jeder der Bergluft athmet, fühlt seine Glieder

459 Dionysius Halic. De Thucydide 9: *οἰκονομία, διαίρεσις, τάξις, ἐξεργασία*.

460 Synesius Epist. 32 p. 178, B: *ἀποχρῶσα γὰρ ἡ πονηρία δίκη τῷ πονηρῷ*. Martinus von Braga Opusc. II, 3 bei Gallandi XII p. 278, D: vera felicitas innocentia est. nequitia ipsa sui poena est. Shakspeare's King Lear V, 3 (Dramatic works p. 954, B): the gods are just, and of our pleasant vices make instruments to scourge us. Tirso de Molina, El burlador de Sevilla 3, 24: esta es justicia de dios, quien tal hace, que tal pague. Byrons Manfred IV (Works p. 241): the mind which is immortal makes itself requital for its good or evil thoughts.

461 Clemens Alex. Strom. VI, 17 p. 818, 35 ff. und Johannes Chrysostomus tom. VII p. 12, A.

leichter elastischer stärker, und seine Seele sich erweitern dass sie glaubt mit den Adlern, welche vor ihm die Luft durchschneiden, emporfliegen zu können. Ganz so auch stärkt die Luft die wir athmen den grossen Fragen der Menschheit gegenüber, unseren Geist, und gibt ihm neue Schwungkraft zum Denken. Gewiss wer im Studium der Geschichte jene Höhen des Lebens erklommen hätte, wo er die Heerschaaren der Völker sammt ihren Heroen an sich vorüberziehen sähe, und alle ihre Schicksale miterlebte: der könnte, reicher und freier in sich, wie ein kundiger Seefahrer und Steuermann im Weltmarinendienst des Lebens kühn und besonnen die Stürme desselben erwarten; er hätte grössere erlebt als dass die kleinen alltäglichen ihn ausser Fassung zu bringen, und den klaren Blick seines Geistes ihm zu trüben vermöchten. Oder sollte etwa nur der homerische Achilleus schön sein und ein echtes Bild des Heldenlebens, der historische Alexander nicht? nur der Anblick der tragischen und der marmornen Niobe kathartisch auf die Seele wirken, die Geschichte des alten Roms aber, der grossen Völkerniobe[462], diese Wirkung *nicht* hervorbringen?

Dass ferner auch die zweite Hauptgestalt der künstlerischen Prosa, die Philosophie, ihrem inneren Wesen und ihrer geschichtlichen Entwicklung nach innig mit der älteren religiösen und ethischen Poesie zusammenhänge, ist bereits oben wiederholt hervorgehoben und von Philosophen selbst anerkannt wor-

[462] Byrons Childe Harold 4, 78. 79.

den[463]; wie ja auch die ganze bisherige Philosophie, gerade in ihren grossartigsten Formen, von Platon bis auf Schelling, viel mehr als ein genialischer Aufschwung des Geistes, eine „Himmelfahrt der Seele“[464], und eine Kunst des Denkens, denn als eine streng logische in Begriffen fortschreitende Wissenschaft sich geltend gemacht hat. Dass der erste hervorragende hellenische Denker, Pythagoras, sie also aufgefasst habe, wird allgemein anerkannt[465], und schon durch die symbolische Ausdrucksweise seiner Zahlenlehre, seiner Theologie und Kosmologie wie seiner Ethik bezeugt. Die Gründer der Eleatischen Alleinslehre, Xenophanes und Parmenides, haben diese auch, ihrem Inhalte entsprechend, geradezu in poetischer Form dargestellt; und ebenso wird kein Kundiger leugnen, dass die *prosaische Rede* des Heraklitus von Ephesus so kühn und innerlich poetisch sei, als die irgend eines grossen Dichters. Hat man doch auf ihn selbst mit Recht angewendet was er von der Sibylla bemerkt, „deren Sprüche, unbelacht und ungesalbt, tausend Jahre überdauern, des Gottes wegen der darin ist“[466]. Von Sokrates zwar haben moderne Sophisten behaupten wollen, er sei eine völlig prosaische Natur; Mit- und Nach-

[463] S. oben p. 166 ff.

[464] Platon De Rep. VII p. 331, 10: *τὴν εἰς τὸν νοητὸν τόπον τῆς ψυχῆς ἄνοδον.* p. 339, 4: *ψυχῆς ἐπάνοδος.*

[465] Vergl. meine Abhandlung Über die theologische Grundlage aller philosophischen Systeme, München 1856.

[466] Heraklit's Fragm. 9 p. 332: *Σίβυλλα μαινομένῳ στόματι ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύριστα φθεγγομένη χιλίων ἐτῶν ἐξικνεῖται τῇ φωνῇ διὰ τὸν θεόν.*

welt aber bezeugen ihm, dass seine ganze Persönlichkeit vielmehr ein Wunder war, wie die gesammte Geschichte der Philosophie kein zweites kennt. Dass ferner Platon ebensosehr Dichter als Philosoph und in allem ein echter Künstler gewesen, ist nie bestritten worden; schon die dramatische Form seiner Dialoge beweist es ja: wie er selber denn auch alles, was er über Gott und die göttliche Natur der menschlichen Seele gelehrt hat, ausdrücklich als eine heilige Überlieferung der alten theologischen Dichter bezeichnet[467]. Erst Aristoteles, der nicht Künstler, sondern vorherschend kritischer Verstand war, hat den Versuch gemacht die Philosophie als Wissenschaft von der Kunst zu trennen, und in einer strengen nüchternen Gedankensprache darzustellen. Aber wie sehr er auch geneigt sein mochte, die ganze speculative Philosophie der blossen empirischen Naturforschung zum Opfer zu bringen, durchgeführt hat er dies nicht; vielmehr sind alle transcendenten idealistischen Principien seiner Philosophie, und die ganze Aufgabe welche er dieser stellt: die unsichtbaren Ursachen der sichtbaren Dinge, und die lezten Gründe alles Seienden zu erforschen[468]: unverkennbar noch der alten theologischen Poesie, wie er selbst auch zugesteht[469], sehr nahestehend. Wie ja überhaupt auch die meisten und besten Dogmen seiner Ethik und Metaphysik (die er Theologie oder erste Philosophie nennt)[470], troz seiner Polemik gegen Platon, dennoch von demselben Platon entlehnt

[467] Platon im Menon p. 348, 6 ff. De Legg. IV p. 354, 10 f.

[468] Aristoteles Met. I, 9, 36. II, 1, 6. 8. — [469] Met. XII, 8, 26 ff.

[470] Met. I, 10, 2. IV, 3, 6. VI, 1, 17. 19. XI, 7, 15.

sind, auf welchen alle grossen Denker aller nachfolgenden Jahrhunderte zurückgehen: Plotinus, Augustinus, Johannes Erigena, Nicolaus Cusanus, Spinoza, Leibnitz, Schelling. Ja selbst Hegels Versuch, an die Stelle der bisherigen Metaphysik eine objective Logik zu setzen, ist in seinen fundamentalen Bestimmungen mit den Hauptsäzen der Heraklitischen Logoslehre, der Eleatischen Lehre vom reinen Denken, der Platonischen Ideenlehre, und der Aristotelischen Lehre von dem objectiven göttlichen Weltverstand so nahe zusammenstimmend, dass es nicht zu verwundern, wenn nüchterne Rationalisten ihn lieber als mystischen Dichter denn als kritischen Denker betrachten.

Der ursprüngliche innere Unterschied der Philosophie von der lyrischen Poesie besteht wenn ich nicht irre darin, dass diese selbst d. h. die subjective gestaltenbildende Phantasie zu dem objectiven gedankenerzeugenden Verstande naturnothwendig fortschreitet. Die poetischen Vorstellungen der Phantasie selbst sind es, welche sich, wie *sie* aus musikalischen Gefühlen entstanden sind, ihrerseits durch fortgesezte Thätigkeit des Geistes zu philosophischen Gedanken concentriren; ganz so wie aus dem Kinde der Jüngling, und aus diesem der Mann sich entwickelt. Daher auch die nicht seltene Erscheinung, dass grosse originale Denker in ihrer Jugend Dichter gewesen sind, wie von Platon ausdrücklich bezeugt[471], von dem grössten und mannhaftesten *aller* Dichter, von Dante weltbekannt ist[472].

[471] Aelianus Var. II, 30.

[472] Ebenso sind unter den Alten Xenophanes und Parmenides, Ari-

Auch der Gegenstand der Philosophie, dasjenige was sie will, ist ursprünglich von jenem der ernsten Poesie nur dem Grade, nicht dem Wesen nach verschieden: sie will nemlich die Welt und deren Verhältnis zu Gott erklären, die sichtbaren sinnlichen und die unsichtbaren geistigen Mächte des Lebens; verstehen wie die Dinge geworden sind und wie sie innerlich zusammenhängen, die irdischen und überirdischen; erkennen, was Werden, Entstehen, Vergehen sei; wie das Leben der Individuen zu dem Allleben der Natur, der einzelne Mensch zu dem grösseren Ganzen sich verhalte, von welchem er ein Theil ist; wie im Menschen Seele und Leib zu einander stehen, im wachen Zustande und im Schlafe; wie das Denken sich zum Sein verhalte, und die individuelle Vernunft des Menschen zu der universellen Vernunft welche die Wesenheit der Dinge durchdringt: wie die wahre Erkenntnis und ein festes Wissen entstehe, und wie dieses sich verhalte zu der veränderlichen Meinung; was das Bleibende sei in allem Wechsel der Phaenomene des Lebens; endlich die grossen sittlichen Probleme über des Menschen Freiheit, Tugend, Unsterblichkeit, und über das Kreuz aller Denker, das Gute und das Böse[473], und das

stoteles, Kleanthes, Proklos, unter den Neueren Johannes Erigena, Thomas von Aquino, Giordano Bruno, Thomas Campanella, H. Davy, Schelling in ihrer Jugend auch als Dichter aufgetreten.

473 Vergl. über diesen im innersten Wesen der Natur begründeten, und im leiblichen wie im sittlichen Leben niemals zur Ruhe kommenden Gegensaz zwischen gut und bös, den zerstörenden und erhaltenden Kräften: die trefflichen Bemerkungen meines Freundes

lezte Schicksal beider. Alle diese Fragen aber, welche die Philosophen nur schärfer praecisirt haben, sind mehr oder weniger deutlich, längst *vor* aller Philosophie schon in den Religionen der Völker, von Priestern und Dichtern vielfach behandelt, durchdacht, besprochen, und in religiösen Bildern und poetischen Vorstellungen darzustellen und zu lösen versucht worden. Ja die Hauptsache alles dessen, was die Philosophie erklären will, wird auch in ihr von vorn herein angenommen und *vor* aller Forschung als Thatsache vorausgesezt: ein angeborenes metaphysisches Bedürfnis des Menschen [474]; der Glaube an einen von der Welt verschiedenen Gott, und an einen in der Welt erkennbaren Kosmos desselben: dass es nemlich in der Welt einen objectiven Verstand gebe, und dass der subjective Verstand des Menschen diesem homogen, und ebendarum auch berufen und fähig sei, Gott die Welt und sich selbst zu erkennen. Auch in dieser Beziehung verhält sich demnach die Philosophie zur Poesie wie die Frucht zur Blüthe, wie das reife denkende Mannesalter des Geistes zu seiner eigenen kühn aufstrebenden Jugend, im Leben bevorzugter feinorganisirter Individuen und Völker. Denn darüber kann kein Zweifel obwalten, dass die Philosophie *nicht für alle,* sondern verhältnismässig nur *für wenige* Menschen vorhanden, verständlich und von Werth ist. Dass die Menge jemals aus Philosophen bestehe, ist wie schon Platon bemerkt ganz unmög-

Joseph Heine in der Schrift „die Heine-Brücke'sche Gefässtrictur", Speier 1859 p. 135 ff.

[474] Arrianus Diss. I, 29, 58: ἔστι φιλοθέωρον ζῷον ὁ ἄνθρωπος.

lich[475]: keiner der eine kranke, unfreie, kleinliche, feige, vergessliche Seele hat, ist zum Studium der Philosophie geschickt; sondern nur die wahrhaft Freien haben Beruf dazu, jene die nicht um ein Gewerbe daraus zu machen, sondern aus innerer Lust und Liebe zur Erkenntnis, um ihre edelsten Kräfte zu üben, *ihr leben* und *sterben*, und deren Seelen von gesunder Natur, gedankenkräftig, lernbegierig, hochherzig, den Chariten befreundet, und blutsverwandt sind mit den Tugenden der Wahrheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mässigkeit[476]: denn alles dieses ist nicht sowol eine Frucht der Philosophie, als vielmehr eine Vorbedingung ihres gedeihlichen Betriebes. Und nur solche Naturen, welche entschlossen sind allen Irrthümern und Vorurtheilen, den *eigenen* wie den *fremden* den Krieg zu machen, wissen und behaupten demnach auch mit Recht, dass ein grösseres Gut als die Philosophie dem Menschen von Gott niemals geschenkt worden sei[477]; auf welchen und das Göttliche im Weltall eben darum auch alles Dichten und Trachten des echten Weisen gerichtet ist.

Die der wahren Philosophie angemessene Sprache sollte, wie die menschliche Rede überhaupt, dem Gedanken so enge als möglich sich anschliessen, und nicht mehr, nicht weniger, nichts anderes als das

[475] Platon De Rep. VI p. 292, 10: *φιλόσοφον πλῆθος ἀδύνατον εἶναι.* Vergl. Maximus Tyrius 4, 1: *πλείους οἱ ἀμαθέστεροι,* und Goethe bei Eckermann II, 65: alles Grosse und Gescheidte existirt in der Minorität; es ist nie daran zu denken, dass die Vernunft populär werde.

[476] Platon De Rep. VI p. 277 ff. Vergl. Philostratus v. Apoll. II, 30.

[477] Platon im Timaeus p. 54, 14.

klar Gedachte in klaren möglichst einfachen Worten wiedergeben. Je erhabener die Gegenstände sind, desto sorgfältiger muss jeder äussere Schmuck der Rede vermieden werden[478]. Alle grossen Wahrheiten sind ja einfache, und lassen sich in den einfachsten Worten am angemessensten aussprechen, da ihre Wirkung, Grösse und Stärke nicht im Worte, sondern im Gedanken liegt[479]. Keiner sollte über ein philosophisches Problem öffentlich mitsprechen, ehe er dasselbe empirisch kennen gelernt, psychologisch durchempfunden, und logisch klar durchdacht hat: so dass sein Wort darüber mit voller Kenntnis der Sache, aus der Tiefe des Gemüthes geschöpft, und im Feuer des Denkens gereinigt, der lautere Ausdruck der Wahrheit sei, soweit sie ihm sich erschlossen hat. Wobei es sich dann von selbst versteht, dass eine gute Rede, entsprechend der guten Stimmung der Seele aus der sie entsprungen ist, auch wolklingend und gut gefügt sei[480]. Eine gesuchte scheinbar

[478] A. v. Humboldt's Kosmos 2, 74.

[479] Euripides Phoen. 469: *ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ.* Aristoteles Fragm. in Boissonade's Anecdota Graeca I, 53: *λέγειν μὲν δεῖ ὡς οἱ πολλοί, νοεῖν δὲ ὡς οἱ σοφοί.* Dionysius Halic. De Isocrate 12: *βούλεται ἡ φύσις τοῖς νοήμασιν ἕπεσθαι τὴν λέξιν, οὐ τῇ λέξει τὰ νοήματα.* Seneca Epist. 49, 12: nam ut ait ille tragicus, veritatis simplex oratio est. Quintilianus IV, 2, 43: nos brevitatem in hoc ponimus, non ut minus, sed ne plus dicatur quam oporteat. Ammianus Marcellinus XIV, 10, 13: veritatis enim absolutus sermo ac semper est simplex. XVII, 5, 4: veritatis oratio soluta esse debet ac libera.

[480] Platon De Rep. III p. 134, 9: *τὸ εὔρυθμον τῇ καλῇ λέξει ἕπεται ὁμοιούμενον, καὶ τὸ εὐάρμοστον, εἴ περ ῥυθμός γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, καὶ ὁ λόγος τῷ τῆς ψυχῆς ἤθει ἕπεται.*

geistreiche Darstellung, welche die mangelhafte Erkenntnis der Sache durch eine schillernde Sprache zu ersetzen sucht, ist nirgendwo widerwärtiger als in der Philosophie, welche wenn sie Werth haben soll, nicht eine subjective Meinung über die Sache, sondern die objective Wahrheit derselben, die Sprache der Thatsachen selbst sein muss.

Dass hienach auch die Philosophie wie die tragische Poesie und jede grosse Wahrheit eine den menschlichen Geist reinigende und läuternde Kraft besitze, und dass demgemäss auch praktisch die wahre Erkenntnis wahren Trost gewähre, hat auch der Dichterheros Shakspeare anerkannt, indem er die Philosophie als eine süsse Milch in allen Leiden des Lebens preist[481].

Die dritte und lezte unter den geschichtlichen Hauptformen der künstlerischen Prosa ist die Beredsamkeit, oder die Redekunst im engeren Sinne des Wortes; dass sie eine Kunst sei so gut wie die Poesie, haben alle grossen Redner anerkannt[482]. Hegels Widerspruch beruht auch hier wie bei der Historiographie auf der falschen Voraussetzung, die Kunst als solche sei eine freie, und dürfe durch keinen ausser ihr liegenden Zweck bestimmt sein. „Die Beredsamkeit, meint er, scheine zwar der freien Kunst nahe zu liegen; aber recht betrachtet stehe doch gerade in ihr die scheinbare Freiheit am meisten unter dem Geseze praktischer Zweckmässigkeit. Bei dieser Ge-

[481] Shakspeare's Romeo and Juliet III, 3 (Works p. 976, A): adversity's sweet milk, philosophy.

[482] Vergl. Isocrates De permutatione §. 46.

bundenheit an äussere Verhältnisse und Bedingungen könnten weder das Ganze noch die einzelnen Theile aus einem künstlerisch freien Gemüthe entspringen; sondern es müsse in allem und jedem ein bloss zweckmässiger Zusammenhang sich hervorthun, welcher unter der Herschaft von Ursache und Wirkung, Grund und Folge, und anderen Verstandeskategorien bleibe. Dieses praktischen Endzweckes wegen gehöre sie der Prosa an, die eben keine Kunst sei"[483]. Hienach aber wäre auch die Architektur keine Kunst, denn auch diese ist ja an äussere Bedingungen und praktische Zwecke gebunden; ja auch die höchste unter den bildenden Künsten, die religiöse Historienmalerei wäre keine Kunst, denn auch sie hat wie grosse Maler gern bekannten, ganz der Verherlichung des Cultus gedient; und vollends „der Anfang und das Ende aller Kunst", das vollendete Porträt wäre gar kein Kunstwerk, weil der Künstler dabei nicht frei, sondern an die äussere und innere Naturwahrheit seines Gegenstandes gebunden ist. Mir aber will es scheinen dass grosse Staatsredner ihrem Gegenstande gegenüber vollkommen so frei und nicht mehr gebunden seien als grosse dramatische Dichter; und dass auch in der That unter den Alten Demosthenes und Cicero, unter den Neueren die beiden William Pitt, Vater und Sohn, Fox, Mirabeau, und Canning, der weder der lezte noch der grösste Redner Englands gewesen ist[484], von jener Freiheit vollkommen soviel

[483] Hegel 3, 260 f. 265. 267.

[484] Byron, The age of bronze 13, 25: our last, our best, our only orator.

Gebrauch gemacht haben, als Aeschylus und Shakspeare in ihren historischen Tragoedien [485]. Wie denn überhaupt die ganze *Form* der Beredsamkeit die doch dem *Wesen* entspricht, der ganze *Bau* einer guten Rede, in ihrer Anordnung und Beweisführung, vom Prooemium bis zum Epilogus, wie in ihrem ganzen sprachlichen Ausdruck, welcher deutsch, klar, kurz, angemessen, wolgebaut, *und*, damit er auch eine *subjective* Wahrheit habe, eigenthümlich d. i. der Individualität des Redners entsprechend sein muss [486], die

[485] Es ist jezt allgemein anerkannt, dass auch den grössten Rednern des Alterthums keine streng historische Glaubwürdigkeit zukomme.

[486] Die Stoiker bei Diogenes L. VII, 59: *ἀρεταὶ λόγου εἰσὶ πέντε, Ἑλληνισμός, σαφήνεια, συντομία, πρέπον, κατασκευή* — nach dem Vorgange des Aristoteles Rhet. III, 5: *ἔστι δ' ἀρχὴ τῆς λέξεως τὸ ἑλληνίζειν.* Auctor ad Herenn. I, 2, 3. IV, 12, 17 und Cicero De inventione I, 7, 9. Quintilianus VIII, 1, 1: ut sint Latina, perspicua, ornata, accommodata; und VIII, 2, 9: ut proprie dictum sit, id est, quo nihil inveniri possit significantius. Dazu die trefflichen Bemerkungen Savigny's in Niebuhrs Lebensnachrichten III, 354: „viele Schriftsteller, wol die meisten, haben gar keinen Styl, oder höchstens geringe unzusammenhängende Anfänge eines Styles. Sie geben ihre Gedanken hin, so deutlich es gelingen will, aber eine belebende Seele wird in ihrer Darstellung nicht sichtbar. Andere haben einen Styl, aber dieser ermangelt der Wahrheit. Die Form irgend eines anderen Schriftstellers hat ihnen durch Kraft oder Schönheit imponirt, sie haben sie nachzubilden versucht, vielleicht nicht ohne Erfolg, aber es ist nicht die Seele ihres eigenen Denkens, die sich darin ausdrückt; sie spielen eine Rolle, vielleicht ohne es zu wissen. Der rechte Styl wird durch die innere Bildungskraft des Geistes erzeugt. Allerdings sezt er voraus, dass etwas Ausdruckswerthes in der Seele des Schriftstellers vorgehe; der Eigenthümlichkeit dieser Gedanken gibt er eine sichtbare Gestalt, und dadurch werden sie fähig in der Seele des Lesers die verwandte Thätigkeit anzuregen. Es ist

wahre Eloquenz augenscheinlich als eine der dramatischen ähnliche Kunst charakterisirt. Das erste ist, wie bei jedem Künstler, auch bei dem Redner, die Conception oder die sogenannte Erfindung; das zweite die Disposition oder die Anordnung, die innere Vergegenwärtigung und Ausbildung des Concipirten zu einer organischen individuellen Gestalt; das dritte die Exposition oder die Ausführung, die naturwahre klare und schöne, dem Gegenstande entsprechende sinnliche Ausgestaltung des Ganzen.

Geschichtlich hängt die Beredsamkeit natürlich mit dem politischen Leben freier Völker zusammen: sie findet sich nur bei diesen, auf und nach dem Höhepunkt ihres nationalen Lebens, und ist, mit der Staatskunst verbunden[487], ganz eine Frucht des öffentlichen Geistes der in freien Verfassungen herscht. Sie gedeiht wie es scheint vorzugsweise in politisch bewegten Zeiten, im Sturm des Tages, wie eine grosse Flamme, welche je grösser sie ist um so mehr verbrennbaren Stoffes bedarf[488]; ja sie zeigt sich in der Regel am glänzendsten da, wo freie Verfassungen ihrem Umsturze nahe sind, und einzelne durch Geist und Charakter ausgezeichnete Männer den allgemeinen Strom des Verderbens aufzuhalten, und durch die

nicht mehr bloss der einzelne Gedanke, der uns belehrt, sondern die Persönlichkeit des Schriftstellers tritt uns nahe, und durch diese wird die Mittheilung der Gedanken erwärmt und belebt“.

[487] Pollux IV, 16: *ῥητορικὴ ἡ αὐτὴ καὶ πολιτική· ῥητορεύειν, πολιτικὸν εἶναι.*

[488] Tacitus Dial. 36: magna eloquentia, sicut flamma, materia alitur et motibus excitatur et urendo clarescit. eadem ratio in nostra quoque civitate antiquorum eloquentiam provexit.

Macht des Wortes die mangelnde Kraft der That zu entflammen oder zu ersetzen, das innerlich schon Vorhandene auch zur äusseren Geltung zu bringen, oder umgekehrt das im Kerne bereits Untergegangene äusserlich noch zu erhalten bemüht sind. Fast alle grossen Redner sind daher auch Staatsmänner und Volksführer gewesen, und hatten fast durchweg ein tragisches Schicksal: Solon, Pisistratus, Themistokles, Aristides, Perikles, Alkibiades, Demosthenes, und die ihnen ebenbürtigen Römer: der ältere und der jüngere Cato, die Gracchischen Brüder Tiberius und Cajus, Scipio Africanus minor, P. Rutilius Rufus, M. Antonius und L. Licinius Crassus, Cicero und Caesar.

Der vorzüglichste *Gegenstand* der Beredsamkeit ist die staatsmännische Discussion grosser Rechtsfragen des öffentlichen Lebens, sei es auf dem Gebiete des Strafrechtes, oder des Staatsrechtes, oder des Völkerrechtes, verbunden mit der eindringlichen Vertheidigung grosser religiöser und sittlicher Wahrheiten: ihr *Ziel* ist, den ganzen Menschen, Herz, Phantasie und Verstand des Zuhörers so lebendig zu ergreifen, zu erschüttern und zu überzeugen, dass sein Wille sofort zur That sich entschliesse. Zu diesem Zwecke muss der Redner vor allem für dasjenige, zu welchem er andere begeistern will, selbst begeistert sein, um durch die übermächtige Gewalt seines eigenen Geistes auch andere mitfortreissen zu können. Der erste und der beste Grundsaz aller wahren Beredsamkeit ist darum derselbe, welcher auch das Fundament der echten Poesie und aller Kunst, ja jeder lebendigen Wirkung des Menschen auf den Menschen ist: Liebe

um Liebe, gib und dir wird gegeben werden; willst du geliebt sein, so liebe selbst; willst du andere zum Schmerze bewegen, so habe ihn zuvor selber durchempfunden; denn nur was lebenswarm aus dem Herzen kommt, kann in das verwandte Herz wieder eindringen[489]. Auch die wahre Beredsamkeit ist wie die echte Poesie etwas Schöpferisches (ποιητικὸν πρᾶγμα), und nur jener ist ein grosser Künstler (τεχνικώτατος), der dem Gegenstande entsprechend, zugleich zeitgemäss und geziemend redet und *neu* ist in dem was er sagt[490], d. h. einen neuen ursprünglichen Gedanken aus dem Borne seines eigenen Geistes geschöpft hat[491]. Ja nur jene ist eine echte Beredsamkeit, welche den Zuhörer zur Bewunderung hinreisst, eine *mittelmässige* ist wie in der Poesie, *keine* Beredsamkeit[492]. Daher auch die feine Bemerkung des Plotinus, „das Redefeuer erkalte, wenn der Redner

[489] Der Stoiker Hecaton bei Seneca Epist. I, 9, 6: si vis amari, ama. Horatius A. P. 102: si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi. Marsilius Ficinus Epist. I, 129: proverbium est, si vis amari ama; und Op. tom. I p. 720, A: unus est vitae custos, amor. sed ut ameris ama. Auch unter den Sprüchen Ali's erinnere ich mich gelesen zu haben: da quod in te est, et dignus eris amore.

[490] Isocrates Adv. Sophistas §. 12.

[491] M. Terentius Varro, Sententiae ed. V. Devit Nr. 75: nihil magnificum docebit qui ex se ipso nihil didicit; und Michel Angelo bei Vasari V, 431: wer andern nachgeht kommt nie voraus, und wer für sich nicht etwas Gutes zu leisten vermag, weiss auch die Werke anderer nicht gut zu benutzen.

[492] Cicero bei Quintilianus VIII, 3, 6: nam eloquentiam quae admirationem non habet, nullam judico. X, 2, 12: ea quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas, et quidquid arte non traditur.

sehe dass er zu Wissenden spreche“ [493], d. h. wenn er erkenne dass er seinen Zuhörern nichts Neues sage; denn nur das Bewusstsein, selbst etwas Neues Lebendiges zu schaffen, und in anderen anzuregen, gewährt dem Schaffenden Freude und erhebt ihn, während das Gegentheil ihn niederdrückt.

Dass wie in jeder menschlichen Kunst, auch in der Beredsamkeit (die deshalb wie die Poesie oft eine gefährliche Waffe gewesen ist) neben dem guten Gebrauche der nicht gute Misbrauch hergeht, liegt in der gemischten Natur aller irdischen Dinge. Es haben darum gerade über *sie* bedeutende Forscher nicht selten eine von der vorstehenden abweichende Ansicht aufgestellt, und die Beredsamkeit nach Art der Sophisten dahin definirt, dass sie die Kunst sei, das Grosse klein und das Kleine gross ercheinen zu lassen [494], die Fähigkeit, jeder Sache die möglichst glaubliche Seite abzugewinnen [495], oder gar, wie Kant behauptet hat, „der Redner verstehe die (keiner Achtung würdige) Kunst, durch einen schönen Schein zu hintergehen, und sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen“ [496]. Aber auch in diesem Falle, wenn statt des Seins der Schein, statt des Rechten und Wahren das Falsche erstrebt wird, muss der Redner wie ein guter Schauspieler, um die

[493] Plotinus bei Porphyrius v. Plot. 14: *ἀνίλλεσθαι τὰς προθυμίας, ὅταν εἰδῇ ὁ λέγων, ὅτε πρὸς εἰδότας ἐρεῖ.*

[494] Isocrates Panegyr. §. 8: *τά τε μεγάλα ταπεινὰ ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι.*

[495] Aristoteles Rhet. I, 2: *ἔστω δὴ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν.*

[496] Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 53 (Werke 7, 192).

Menschen nach seinen Absichten lenken zu können, wenigstens den *Schein* des Rechtes und der Wahrheit für sich zu haben verstehen. Und auch hier gilt dann was Aristoteles dem dramatischen Dichter empfiehlt: „er solle sich bei der Anlegung seiner Dramen, und bei der Ausarbeitung derselben durch die Sprache, die Dinge welche er schildern wolle, recht lebhaft vor Augen stellen; denn nur dadurch, dass er seine Personen gleichsam vor sich sehe, sich selbst in ihre Lage versetze, ja soviel möglich auch mit den Geberden mitarbeite, fühle und finde er am leichtesten das Schickliche was er sie sprechen lasse“[497]. Alles das gilt, wie Quintilianus bemerkt[498], auch von dem Redner, wenn er diese oder jene Gemüthsaffecte in seinen Zuhörern erregen will. „Die Hauptsache nemlich bei der Erregung der Leidenschaften sei, selbst in Leidenschaft zu sein, wenigstens es gut zu scheinen. Denn Trauer, Zorn, Entrüstung würden in der Nachahmung lächerlich, wenn wir bloss mit Worten, nicht mit der Seele dabei sind. Denn worin, sagt er, liegt der Grund dass stumme Trauer, zumal wenn der Schmerz noch frisch ist, am beredtesten zu klagen scheint[499], und dass der Zorn oft auch solche, die keine Redner sind beredt macht, worin anders liegt dies als in der Stärke der Empfindung und in der Wahrheit des Charakters? Also müssen wir auch bei dem was den *Schein* der Wahr-

[497] Aristoteles Poet. 17, 1. 2. — [498] Quintilianus VI, 2, 26.

[499] Vergl. Calderon, Comedias tom. II p. 403, B: porque el silencio es á veces el mas parlero lenguage; y mas cuando de los ojos mas que de la voz se vale.

heit haben soll, uns selbst in die Stimmung der Leidenden versetzen, und die Rede aus demselben Gemüthsaffecte hervorgehen lassen, welchen sie bei dem Zuhörer erregen soll. Dieser kann nicht Schmerz empfinden, wenn er mich der in dieser Lage spricht, keinen Schmerz empfinden sieht. Nur Feuer zündet, und kein Ding theilt einem andern eine Farbe mit, welche es selbst nicht hat". Übrigens wird auch in der Beredsamkeit, wie überall im Leben es sich bewähren, dass alle blossen *Künste* der Rhetorik, die alten wie die neuen, klein und ohnmächtig sind gegen die Kraft der Wahrheit; und dass es keinem je gelingt etwas wahrhaft Grosses zu leisten, wenn es nicht ihm selbst damit Ernst, wenn nicht er selbst davon überzeugt, und bereit ist sein Leben daran zu setzen. Das wird eine unumstössliche Wahrheit bleiben, dass der grosse Redner selbst ein wahrhaftiger Mann, ein sittlicher Charakter sein müsse, ein *vir bonus dicendi peritus,* wie der alte Cato ihn nannte[500]. Hieraus, aus dem Kerne seines Charakters und seiner wahren Überzeugung muss auch seine Rede ihre Kraft schöpfen: seine Worte dürfen nicht bloss auf der Zunge gewachsen und Bastardgeburten[501], lügenhafte Ebenbilder eines lügenhaften Menschen sein[502]; sondern sie müssen echte Kinder des ganzen Mannes, im Feuer des Herzens geboren und von lebendiger Herz-

[500] Quintilianus I prooem. 18. II, 15, 1. 33. 16, 11. 17, 43. 20, 4. XII, 1, 1. 2.

[501] Shakspeare's Coriolanus III, 2 (Dramatic works p. 762, B.).

[502] Byron, The two Foscari III (Works p. 339): those lying likenesses of lying men.

kraft erfüllt sein[503]. Wie denn auch bemerkt zu werden verdient, dass fast alle grossen Redner, deren Bildungsgang wir genauer kennen, sich vorzugsweise an grossen Dichtern und Philosophen gebildet haben: Pisistratus an den Homerischen Gedichten welche er sammeln und ordnen liess, Perikles an seinem Freunde Anaxagoras[504], Alkibiades an den Vorträgen des Sokrates[505], Lykurgus und Demosthenes an Platon und den Attischen Tragikern[506], und der lezte welcher den Namen eines Attischen Redners verdiente, Demetrius Phalereus an Theophrastus[507]. Gleicherweise gestand Cicero dass er nicht aus den Schulen der Rhetoren, sondern aus dem Studium der Philosophie ein Redner geworden sei[508]; und von allen neueren Englischen Staatsrednern ist es ja ohnehin bekannt, dass sie von Jugend auf vorzugsweise an den classischen Mustern sich gebildet haben. Endlich was von allen Künsten, gilt auch von der Beredsamkeit: sie ist nur dann eine grossartig schöne, wenn sie sich

503 Libanius Epist. Lat. I, 30 p. 741: quae verba radices cordis non habent, statim arescunt.

504 Platon im Phaedrus p. 87, 8 ff. Cicero De oratore III, 34, 138.

505 Vergl. Demosthenes adv. Midiam §. 145: λέγειν πάντων δεινότατος, und mein Leben des Sokrates p. 76 f.

506 Über Lycurgus vergl. Plutarchus Mor. p. 841, B. F. und Diogenes L. III, 46; über Demosthenes: Hermippus bei Plutarchus v. Demosthenis p. 848, C. Cicero im Brutus 31, 121. Quintilianus XII, 2, 22.

507 Cicero De fin. V, 19, 54. De legg. III, 6, 14. Strabon IX, 1, 20. Diogenes L. V, 75: ἤκουσε Θεοφράστου. 82: χαρακτὴρ δὲ φιλόσοφος, εὐτονίᾳ ῥητορικῇ καὶ δυνάμει κεκραμένος.

508 Cicero im Orator 3, 12: fateor me oratorem non ex rhetorum officinis, sed ex Academiae spatiis extitisse.

wie das Göttliche in der Natur *verbirgt* d. h. wenn die Fülle und Wahrheit ihres Gegenstandes, die Wärme der Empfindung, die Macht und Klarheit des Gedankens, und die keusche natürliche Schönheit der Rede aus der vollen Seele, wie der tiefste Strom mit dem wenigsten Geräusche[509], sich ergiesst und so ungezwungen dahinfliesst, dass man über ihnen die Kunst vergisst und sie für Natur hält[510].

[509] Curtius VII, 4, 13: apud Bactrianos vulgo usurpant, altissima quaeque flumina minimo sono labi.

[510] Petronius Sat. 2: grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit. Quintilianus II, 12, 1: majorem habere vim credunt quae non habent artem. IV, 2, 127: perire artem putamus nisi appareat, cum desinat ars esse si apparet. VIII prooem. §. 18: gratia decoris est in dicendo, mea quidem opinione, pulcherrimum, sed cum sequitur, non cum affectatur. IX, 3, 102: quoniam ubicunque ars ostentatur, veritas abesse videtur. XI, 3, 62: qui effinguntur imitatione, artem habent, sed carent natura. Longinus De sublim. 22, 1: *τότε ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ᾽ ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἡ δ᾽ αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην.* Wahre echte Schönheit darf nicht gekünstelt, nicht geschmückt, nicht geziert, sondern sie muss eine naive sein, wie eine selbstgewachsene Blume, was Philostratus Imag. II, 9, 4 *ἀσκεύαστον κάλλος*, und Aristaenetus I, 7: *κάλλος αὐτοφυὲς καὶ ὅμοιον αὐτομάτῳ φυτῷ* nennt. Ebenso bemerkt Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 45: die schöne Kunst sei eine Kunst insofern sie zugleich Natur zu sein scheine d. h. dass wir uns einem Kunstwerke gegenüber zwar bewusst sein sollten, dass es Kunst sei und nicht Natur; dass aber die Zweckmässigkeit seiner Form von allen willkürlichen Regeln so frei sein müsse, als ob es ein blosses Naturprodukt sei: dass also jedes echte Kunstwerk Natur zu sein scheinen solle ohne es zu sein.

VIII.

Überblickt man nach dieser gedrängten Darstellung der sechs Künste, der drei bildenden Architektur Sculptur Malerei, und der drei redenden Musik Poesie Prosa, das ganze Gebiet derselben noch einmal, und sucht sich das Verhältnis seiner beiden Haupttheile zu einander, und innerhalb eines jeden das Verhältnis der einen zur andern Kunst klar zu machen: so zeigt sich erstlich, dass in diesen sechs Künsten der menschliche Geist sich successive entfaltet, und stufenweise in einer immer geistigeren, seinem eigenen Wesen homogenen Form manifestirt hat; und zweitens dass in demselben Maase als der materielle Stoff, dessen sich die einzelnen Künste bedienen, an massenhafter Körperlichkeit abnimmt, ihr geistiger Inhalt an Umfang und Tiefe zunimmt. Die drei bildenden Künste zeigen uns die Erscheinung der bildenden Seele in einer sichtbaren Form, und zwar wie oben nachgewiesen wurde[511], in der Art, dass jede folgende Kunst das Princip ihrer Vorgängerin tiefer und seelischer erfasst und darstellt; die drei redenden Künste lassen uns die hörbaren Äusserungen der redenden Seele als solcher vernehmen: die Musik die substanziellen Schwingungen der Seele in ihrer Evolution und Involution, Expansion und Contraction, und alle Configurationen ihrer Gefühle und Empfindungen; die Poesie die festen Gestalten der Seele, ihre Vorstellungen und Phantasiebilder; und die künstlerische Prosa den geistigen Kern dieser

[511] S. oben S. 106 f.

seelischen Gestalten, den denkenden Geist (νοῦς) welcher das Centrum der Seele (ψυχή) ist. Auch zeigt sich drittens, dass alle diese Künste häufig nicht isolirt, eine neben der andern auftreten, sondern sich auch unter einander vermälen, die bildenden Künste unter sich, und die redenden Künste unter sich. Wir finden in einem vollkommenen Tempel oder in einer schönen Kirche Architektur Sculptur Malerei gewöhnlich mit einander verbunden; ebenso im menschlichen Gesang Musik und Poesie. Ja nicht nur die Künste einer und derselben Gattung, sondern auch Künste verschiedener Gattung gehen zuweilen einen Bund zusammen ein, einzelne bildende Künste mit einzelnen redenden Künsten; und zwar sind es vorzugsweise die höheren Geisteskünste der Poesie und Prosa, welche sich mit den bildenden Künsten der Sculptur und Malerei in der Art verbinden, dass sie ihnen vorarbeiten, und es dadurch ihnen möglich machen, einen Gedankeninhalt zu gewinnen, der sonst ganz ausser ihren Grenzen liegt. Dies ist namentlich der Fall bei der sog. Historienmalerei, worin der Maler einen Gegenstand darstellt, der schon einmal durch einen Dichter oder Prosaiker dargestellt worden ist; wie beispielsweise das grosse Bild meines Freundes Wilhelm von Kaulbach, welches die Zerstörung Jerusalems darstellt. Der Eindruck den dieses Bild auf diejenigen die es verstehen hervorbringt, hat seinen Grund nicht sowol in der Malerei, wie schön diese auch ist (der Maler als solcher ist so etwas hervorzubringen nicht im Stande), als vielmehr in dem poetischen und philosophischen Gedanken-

inhalt desselben. Denn der in diesem Bilde dargestellte historisch poetische Inhalt ist etwas viel Höheres als die darin bewiesene Kunst der Malerei. Wenn nämlich ein bedeutender Gegenstand bereits durch zwei grosse Künstler, einen Poeten und einen Historiker (die alt- und neutestamentlichen Propheten und den Josephus Flavius) behandelt, also schon zweimal in dem menschlichen Geiste verarbeitet, durch das Feuer der Phantasie und des Verstandes hindurchgegangen ist, so wird er so gereinigt und vergeistigt dass, wenn er nun noch einmal von einem Maler dargestellt wird, dieses Werk einen viel höheren Grad von Geistigkeit erhält als es ohne diesen doppelten Läuterungsprocess haben könnte. Solche Werke der Malerei aber gehen fast über die Grenzen dieser Kunst hinaus in das Gebiet der Philosophie der Geschichte, und sprechen was sie wollen nicht selbst aus, sondern bedürfen zu ihrem Verständnis eines anderweitigen sprachlichen Commentares.

Der Architekt, der Bildhauer, der Maler, der Musiker ist, wie Hegel mit Recht bemerkt[512], auf ein ganz concretes sinnliches Material angewiesen, in welches er seinen Inhalt vollständig hineinarbeiten soll; die Natur und Beschränktheit dieses Materiales bedingt die Form seiner ganzen künstlerischen Darstellung. Je specifischer deshalb die bestimmte Form ist zu welcher der Künstler seinen Geist concentriren muss, desto specieller ist auch das gerade für diese und keine andere Kunst erforderliche Talent, und die damit verbundene Geschicklichkeit seiner

[512] Hegel 3, 270 f.

Sinneswerkzeuge, des Auges und des Ohres, der Hand und der Kehle. Das Talent zur Poesie dagegen und zur künstlerischen Prosa ist, wie das Materiale dieser Künste, die menschliche Sprache, ein allgemein menschliches, und unabhängig von der Geschicklichkeit der Sinneswerkzeuge. In dieser Rücksicht ist daher auch die Aufgabe des Dichters und des Prosaikers, was die Form der Darstellung betrifft, eine in Vergleich zu den übrigen Künstlern leichtere; in anderer Beziehung aber, was den Inhalt betrifft, ist sie ungleich schwieriger. Leichter ist sie, weil der Dichter und Prosaiker weniger technische Schwierigkeiten zu überwinden hat: obgleich auch die künstlerische Behandlung der Sprache ihre Schwierigkeiten hat, und einer grossen Übung, Geschmeidigkeit, und Elasticität des Geistes bedarf; schwieriger aber ist sie, weil die Poesie und Prosa, je weniger sie ihre Ideen sinnlich verkörpern kann, um desto mehr Ersatz für diesen sinnlichen Mangel in der geistigen Tiefe der Phantasie und des Verstandes, der Vorstellungen und der Begriffe geben muss. Denn der echte Dichter und Prosaiker muss ungleich tiefer in den geistigen Gehalt der Natur und des Menschenlebens eindringen als der Architekt Bildhauer Maler und Musiker: seine Aufgabe ist durch das Wort, das dem menschlichen Geiste selbst homogenste Mittheilungsmittel, alles das zu erfassen und kundzuthun, was sich irgendwie durch die Höhen und Tiefen des menschlichen Bewusstseins hindurchbewegt und in ihm praesent wird.

Das Verhältnis des Künstlers selbst zu seinem

Kunstwerke ist darum auch nicht in allen Künsten dasselbe, sondern in jeder ein bestimmt modificirtes. Täusche ich mich nicht, so ist jedoch auch hier die Beziehung des Menschen zu seinem Werke um so inniger, je relativ feiner das Materiale ist in welchem er arbeitet, und je geistiger der Inhalt ist der künstlerisch gestaltet wird. Der Architekt ist nicht in dem Grade wirklicher praktischer Künstler wie der Bildhauer und der Maler, er entwirft nur den Plan, und lässt das Bauwerk durch andere, und zwar durch Handwerker ausführen; seine persönliche individuelle Beziehung zu seinem Werke ist deshalb auch eine weniger innige; und ähnlich verhält es sich mit dem Musiker, in welchem ja auch der schaffende und der ausführende Künstler, der geniale Compositeur und der vollendete Virtuose selten oder nie identisch sind: obgleich auch hier, wegen der mehr seelischen Natur der Töne, der Tondichter in einer innigeren Beziehung zu seinem Tonwerke steht, als der Baumeister zu seinem Bauwerke. Ebenso will mir scheinen dass auch die Maler mehr in ihren Bildern aufgehen als die Bildhauer in ihren Statuen, und dass grosse Prosaiker, Historiker Philosophen Redner, sich selbst noch inniger mit ihren Werken identificiren, als grosse Dichter mit den ihrigen verwachsen sind. Oder sollte nicht bei Thukydides, Platon, Demosthenes der ganze Mensch noch mehr in sein Kunstwerk eingegangen und in ihm aufgegangen sein, als bei Homer, Pindar, Aeschylus?

Im Ganzen und Grossen geschäzt möchte darum zwar auch unter den Künstlern als Individuen

dieselbe Stufenfolge stattfinden wie unter den Künsten in welchen sie Meister sind: so dass unter den bildenden Künstlern *eines* Volkes und *einer* Zeit die grossen Bildhauer innerlich mehr entwickelte Persönlichkeiten als die Baumeister, und die Maler mehr als die Bildhauer wären, und ebenso unter den redenden Künstlern die Prosaiker mehr als die Poeten, und diese mehr als die Musiker. Phidias scheint eine reicher entwickelte Persönlichkeit als Iktinos, Sophokles geistvoller gewesen zu sein als Phidias, und Platon stand gewiss über beiden. Da ferner alles Lebendige von unten nach oben wächst, und von oben nach unten abstirbt, so steht mit dieser stufenweisen Entwicklung der Künste und der Künstler auch ihr successiver Verfall in entsprechendem Verhältnis. Je immaterieller, relativ geistiger eine Kunst, um so schneller ist sie dem Verfalle ausgesezt. Ein Proletariat von Architekten und Bildhauern gibt es meines Wissens noch nicht, verdorbene Maler schon viele, noch mehr verdorbene Musiker; das Proletariat unglücklicher Dichter soll noch grösser, und das der verdorbenen Prosaiker, der sog. Litteraten das grösste und giftigste von allen sein; denn das Beste, wenn es verdirbt, wird zum Schlechtesten, *abusus optimi pessimus*[513]. Aber hier, wenn der Künstler persönlich als Mensch und als Individuum aufgefasst wird, gibt es die meisten Ausnahmen, weil der menschliche

513 Aristoteles Eth. Nic. VIII, 12 p. 1160, B, 9: *κάκιστον δὲ τὸ ἐνάντιον τῷ βελτίστῳ.* Polit. IV, 2, 2 p. 1289, A, 40: *ἀνάγκη γὰρ τὴν μὲν τῆς πρώτης καὶ θειοτάτης (τῶν πολιτειῶν) παρέκβασιν εἶναι χειρίστην.*

Geist, der als solcher seiner Natur nach *alles* umfasst, nicht in die Grenzen *einer* Kunst gebannt ist, sondern in alle eingehen kann, und deshalb auch naturgemäss, bei dem inneren Zusammenhang aller Künste, gern über seine besondere Kunst hinaus zu der folgenden fortschreitet. Schon die Archegeten der hellenischen Kunst in der ältesten Zeit, der Athener Daedalus[514], der Aeginete Smilis[515], die Samier Rhoekus und sein Sohn Theodorus[516], waren Architekten zugleich und Plastiker, Holzschnitzer und Erzgiesser. Ebenso unter den nachfolgenden Bupalos aus Chios „ein Mann der es gleich gut verstand Tempel zu bauen und Marmorbilder zu machen“[517]; Gitiadas aus Lakedaemon Baumeister Erzgiesser Musiker und Dichter dorischer Hymnen[518]; und auf dem Höhepunkt der hellenischen Kunstentwicklung Phidias Architekt Bildhauer Maler[519]; Polykletus Baumeister Bildhauer Schriftsteller[520]; Skopas Architekt und Bildhauer[521]; Euphranor Bildhauer Maler Gelehrter[522]. Und dieselbe Bemerkung machen wir in der neueren Kunstgeschichte. Schon der erste Wiedererwecker der Malerei im dreizehnten Jahrhundert, Giovanni Cimabue (geb. 1240 gest. 1300) war zugleich der Architektur kundig und einer der Baumeister der

514 Diodorus I, 97. IV, 30. 78. — 515 Plinius 36, 13, 90.

516 Vitruvius VII praef. §. 12. Plinius 34, 8, 83. 35, 12, 152. 36, 13, 90. Pausanias 3, 12, 8. 8, 14, 5. 9, 41, 1. 10, 38, 3.

517 Pausanias 4, 30, 4: *Βούπαλος ναούς τε οἰκοδομήσασθαι καὶ ζῷα ἀνὴρ ἀγαθὸς πλάσαι.*

518 Pausanias 3, 17, 3. 18, 7. 8. — 519 Plinius 35, 7, 54.

520 Pausanias 2, 27, 5. — 521 Pausanias 8, 45, 5.

522 Quintilianus XII, 10, 6.

Kirche S^a^. Maria del fiore zu Florenz[523]. Baumeister und Bildhauer zugleich waren ferner die beiden Pisaner Nicola und sein Sohn Giovanni[524]; Maler Baumeister und Plastiker Giotto (geb. 1276 gest. 1336)[525]; Bildhauer und Baumeister die beiden Sieneser Agostino und Agnolo[526], wie Andrea von Pisa und sein Sohn Tommaso[527]; Maler und Baumeister der Florentiner Taddeo Gaddi (gest. 1350)[528]; Maler Bildhauer Baumeister und Dichter der geistvolle Andrea di Cione Orgagna (gest. 1389)[529]. Und ebenso war der treffliche Lorenzo Ghiberti (geb. 1378 gest. 1455), Sohn eines Goldschmiedes, in seiner Jugend selbst Goldarbeiter, dann Maler, und darauf ein so vorzüglicher Erzarbeiter, dass Michel Angelo von seinen Bronzthüren an der Kirche S. Giovanni in Florenz zu sagen pflegte, sie seien so schön dass sie an den Pforten des Paradieses stehen könnten[530]. Gleicherweise war Filippo Brunnelleschi (geb. 1377 gest. 1446) Goldarbeiter Bildhauer und Baumeister[531]; Bartolomeo Abt von S. Clemente zu Arezzo (gest. 1491) Maler Musiker Orgelbauer[532]; Andrea Verrocchio (geb. 1432 gest. 1488) Goldarbeiter Maler Bildhauer Baumeister und Musiker[533]; der treffliche Maler Francesco Raibolini (Francia, geb. 1450 gest. 1518) zugleich Goldarbeiter und ein ausgezeichneter Medailleur, wie er denn auch zeitlebens Münzmeister von

523 Vasari I p. 57. — 524 Vasari I, 85. 92.

525 Vasari I, 160. 161. — 526 Vasari I, 176.

527 Vasari I, 215. 220. 222. — 528 Vasari I, 284 f.

529 Vasari I, 295. — 530 Vasari II, 1, 99. 123.

531 Vasari II, 1, 165 ff. — 532 Vasari II, 2, 173.

533 Vasari II, 2, 263 ff.

Bologna gewesen ist[534]. Endlich gar die Heroen der Kunst: Leonardo da Vinci (1452—1519) war Baumeister, vorzüglich im Festungsbau und Wasserbau, Bildhauer und Maler, und zugleich durch Übung der Musik (im Lautenspiel der erste seiner Zeit), der Poesie und der Prosa, durch wissenschaftliche Tüchtigkeit in den Naturwissenschaften, in der Chemie, in der Anatomie und in der Mathematik ausgezeichnet. Der *eine* Mann umfasste *alle* Künste: sein klarer und erhabener Geist besass eine so ausserordentliche Darstellungsgabe, dass er wie mit göttlicher Kraft alles umfasste wo immer er seine Gedanken hinwandte[535]. Rafael (1483—1520) war Architekt, einer der Baumeister der Peterskirche, vielleicht auch Bildhauer, als Maler der grösste unter allen, Dichter und Prosaiker, in seinen Briefen und namentlich in dem ausgezeichneten Berichte an Leo X. über die Alterthümer Roms[536]. Und der grosse Michel Angelo (1474—1564), nicht minder gross als Mensch wie als Künstler, „den man als ein Wunder der Natur betrachten kann, einer der grössten Menschen die je auf Erden gelebt haben“[537], Michel Angelo war Architekt (im Festungsbau der erste seiner Zeit), Bildhauer und zwar der grösste aller neueren, Maler und zwar neben Rafael

534 Vasari II, 2, 335 ff.

535 Vasari III, 1 p. 3 ff. und Guhl's Künstlerbriefe I p. 87.

536 J. D. Passavant, Rafael von Urbino I p. 249 ff. 523 ff. III p. 46 ff. und Guhl I, 133 ff.

537 Nach dem Ausspruche seines Arztes Gherardo Fidelissimo bei Guhl I, 244. Ebenso Petrus Aretinus ib. p. 210: „die Welt hat viele Könige, aber nur einen Michel Angelo“.

der grösste unter allen[538], Poet und Prosaiker, auch ein ausgezeichneter Anatom[539]. Der bedeutendste unter den deutschen Malern seiner Zeit, Albrecht Dürer (1471—1528) übte neben der Malerei, und zwar in gleich ausgezeichneter Weise, die Bildhauerei, die Holzschnitt- und Kupferstecher-Kunst, und besass ausserdem vorzügliche Kenntnisse in der Perspective und in der Architektur, worin er auch als Schriftsteller auftrat. Peter Paul Rubens (1577—1640), der König der Flämischen Malerschule, vereinigte in sich die gesammte Bildung seines Volkes in seiner Zeit, und war nicht nur als Maler Architekt Kunstkenner, sondern auch als Gelehrter und Staatsmann ausgezeichnet durch seltene Sprachkenntnis, classische Bildung, und eine in der modernen Künstlergeschichte fast beispiellose politisch patriotische Thätigkeit. Denn er stand ganz eigentlich im Mittelpunkte der damaligen Zeitbewegung, und beurkundete in ihr überall ein echt staatsmännisches Urtheil: seine zahlreichen Briefe sind alle sehr gut geschrieben, und nicht nur für die Geschichte der Kunst und der Litteratur von hohem Interesse, sondern auch reich an wahrer und tiefer Welterfahrung[540].

[538] Benvenuto Cellini bei Guhl I, 348: „dass Michel Angelo der grösste Maler sei, der je zu unserer Kenntnis gelangt ist, sowol von den alten als von den neueren; und zwar einzig und allein, weil er alles was er an Malereien machte, aus den durchdachtesten Sculpturmodellen herleitet".

[539] Vasari V, 257 ff. Guhl I, 166 ff.

[540] Vergl. Guhl's Künstlerbriefe II, 129 ff.

IX.

Wir haben jezt zum Schlusse dieser kunstphilosophischen Betrachtungen, nachdem wir lange genug von den einzelnen schönen Künsten gesprochen, noch die zwei allgemeinen Fragen zu beantworten: erstlich, was ist Kunst? und zweitens, was ist Schönheit?

Die einfachste und älteste Antwort hierauf gibt die Sprache. Das griechische Wort *τέχνη* hängt zusammen mit dem Zeitworte *τίκτω*, *τεκεῖν*, und ist verwandt mit *τεύχω* *zeugen* schaffen ersinnen: *τέχνη* heisst also soviel als Schöpfung Zeugung, *τεχνίτης* soviel als *ποιητής*, *fictor*, Schöpfer. Das lateinische Wort *ars* ist wurzelverwandt mit *ἄρω*, *ἀρτύω*, und bezeichnet Zusammenfügung. Das deutsche Wort *Kunst* ist abgeleitet von *können*, wie *Gunst* von *gönnen*, oder was ursprünglich dasselbe ist von *kennen*, wie *Brunst* von *brennen*: es bezeichnet also ein können und ein kennen, nicht das Werk, sondern die Werkfähigkeit, das Bedürfnis und die Fähigkeit etwas hervorzubringen, zu schaffen. Das deutsche Wort *schön* gehört zu *scheinen*, und seine erste Bedeutung ist hell, glänzend: wie das griechische Wort *καλός* ebenfalls zuerst *glänzend* bedeutet, und mit *κάω*, *καίω*, *κάζω*, *καίνυμι*, *brennen*, zusammenhängt; das lateinische Wort *pulcer* scheint auf ein verlorenes Zeitwort *pulcere*, eine Nebenform von *fulgere* hinzudeuten.

Eine dem denkenden Forscher genügende Erklärung über den Begriff der Kunst und der Schönheit gibt uns demnach die Sprache als solche nicht; wol aber einen beachtenswerthen Fingerzeig. Sie deutet nemlich an, dass die Kunst ein Schaffen, ein

Werkthätigkeit, eine geistige Zeugung sei: und dasselbe lehren auch die alten Philosophen. Platon sagt, „schaffende Kunst sei jede Wirksamkeit, welche die Ursache werde, dass etwas was früher nicht da war, später da sei, aus dem Nichtsein ins Dasein hervortrete“[541]. Weiterhin bestimmt er dann den Begriff der Kunst (*τέχνη*) im Unterschiede von der bloss handwerksmässigen Geschicklichkeit (*ἐμπειρία*) dahin, „dass die Kunst immer mit einer gewissen Einsicht verbunden sei, und dass es ohne diese eine wahre Kunst nicht gebe“ (*ἐγὼ τέχνην οὐ καλῶ ὃ ἂν ᾖ ἄλογον πρᾶγμα*)[542], und anderswo: „wenn du von Natur rednerische Anlage hast, so wirst du ein echter Redner werden, wenn du noch Wissenschaft und Übung hinzufügst (*προςλαβὼν ἐπιστήμην τε καὶ μελέτην*); an welchem von diesen Stücken es dir aber fehlt, darin wirst du unvollkommen sein“[543]. Jeder echte Künstler müsse also erstlich künstlerische Naturanlage, ein natürliches Genie haben etwas zu schaffen, und damit zweitens wissenschaftliche Erkenntnis und praktische Übung verbinden. Weiterhin lehrt er dann im Sinne seiner Ideenlehre, dass (mit Ausnahme der Architektur) alle schönen Künste, Sculptur Malerei Musik Poesie und rednerische Prosa auf einer Nachahmung der schöpferischen Natur beruhen d. h. dass der Künstler indem er als solcher

[541] Platon im Sophista p. 131, 7 ff. 234, 1: *ποιητικὴν πᾶσαν ἔφαμεν εἶναι δύναμιν, ἥ τις ἂν αἰτία γίγνηται τοῖς μὴ πρότερον οὖσιν ὕστερον γίγνεσθαι.* Sympos. p. 433, 5: *ἡ ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὂν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις κτλ.*

[542] Gorgias p. 40, 6 ff. — [543] Phaedrus p. 86, 18 ff.

etwas hervorbringe, die lebendige schaffende Natur nachahme. *Nachahmer* (μιμηταί) seien alle die in Gestalten und die in Farben arbeiten, sammt den Musikern Dichtern und Rednern[544]; denn alle arbeiten darauf hin, ihre Werke demjenigen was sie darstellen so ähnlich als möglich zu machen[545]. Da nun die wahre schaffende Kraft der Natur darin bestehe, etwas hervorzubringen was vorher nicht da war, und diese schaffende Naturkraft auch das Vorbild aller menschlichen Künstler sei, so sprächen auch diese gern von einem *Schaffen* und von ihren *Schöpfungen* (γεννᾷν, γέννημα) statt vom *Nachahmen*[546]. Jeder Künstler aber, als Nachahmer, stehe im günstigsten Falle, von dem Könige d. i. von dem Schöpfer und der Wahrheit an gerechnet, erst in dritter Linie (τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς): der König nemlich und der wahre Schöpfer seien Gott und seine Ideen; das unvollkommene Abbild dieser göttlichen Ideen, die einzelnen lebendigen Naturwesen; und erst *deren* unvollkommene Nachahmungen seien die Werke der menschlichen Künstler[547]. Die ganze menschliche Kunst sei daher nur eine scheinbildende (εἰδωλοποιική), alle Werke menschlicher Künstler seien ohne innere Wahrheit, nur

[544] De Rep. II p. 86, 18 ff. Epinomis p. 343, 10 ff.

[545] De Legg. II p. 261, 21: τῇ τῶν ὁμοίων ἐργασίᾳ ὅσαι τέχναι εἰκαστικαὶ ἐργάζονται. p. 263, 13: μιμήσεως γὰρ ἦν ὀρθότης, εἰ τὸ μιμηθὲν ὅσον τε καὶ οἷον ἦν ἀποτελοῖτο.

[546] Sympos. p. 433, 5 ff. 442, 9. Sophista p. 131, 7 ff. 234, 1 ff. Vergl. De Rep. VI p. 296, 7. X p. 471, 8. De Legg. II p. 274, 14 f. X p. 186, 11.

[547] De Rep. X p. 471, 11 ff.

Scheinbilder, ein blosses *Spiel* der Wahrheit, welches der unverständigen Menge schmeichelt und zu gefallen sucht [548]. Der Bildhauer und der Maler bilde die Dinge ab *nicht* wie sie in Wahrheit *seien*, sondern wie sie ihm *erscheinen:* ihre Werke seien demnach eine Nachahmung der *Erscheinung*, nicht der *Wahrheit*, φαντάσματος οὐκ ἀληθείας μίμησις [549], Scheinbilder von Scheinbildern, εἰδώλων εἴδωλα nach dem Ausdrucke des Plotinus [550]. Ebenso seien die Werke der Musik, der Auletik und Kitharistik wie sie in den musischen Agonen geübt werde [551], Nachahmungen nicht des *Wesens* der Dinge, sondern nur der *Töne* derselben, also auch wesenlose Scheinbilder, εἴδωλα [552]. Und gleicherweise seien fast alle Dichter, von Homer angefangen bis auf die vielbewunderten Tragiker, nur Nachahmungen von Scheinbildern der Tugend (μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς), welche die wahre Tugend nicht erfasst und dargestellt haben, sondern fern von der Wahrheit (πόῤῥω τῆς ἀληθείας) den Leidenschaften des Publicums schmeicheln und eine falsche Götterlehre in Umlauf setzen [553]. Und ebenso endlich sei die Redekunst im Ganzen geschäzt nur

548 Sophista p. 168, 15. De Rep. X p. 479, 15: οἷον φαίνεται καλὸν εἶναι τοῖς πολλοῖς τε καὶ μηδὲν εἰδόσι. De Legg. X p. 186, 9: παιδιάς τινας ἀληθείας.

549 De Rep. X p. 372, 4. — 550 Porphyrius v. Plotini §. 1.

551 Georgias p. 120.

552 Kratylus p. 86. Politicus p. 354, 14. De Legg. II p. 263, 2: μουσικὴν γε πᾶσαν εἰκαστικήν τε εἶναι καὶ μιμητικήν, und Zeile 18: ὅτι πάντα τὰ περὶ μουσικὴν ἐστι ποιήματα μίμησις τε καὶ ἀπεικασία. X p. 186.

553 De Rep. X p. 477, 1 ff. 481, 10 ff. Eutyphro p. 360.

eine Schmeichelei (*κολακεία*), und das blosse *Scheinbild* eines *Theiles* der Staatskunst [554].

Es bedarf kaum der Erinnerung dass diese strenge Kritik der *Künstler* und ihrer Kunstwerke nur das Verhältnis derselben zu *Gott* und den *göttlichen Ideen* auszusprechen, nicht die Künstler als solche herabzusetzen, sondern nur ihren Übermuth und die Prahlereien der Sophisten zu bekämpfen bestimmt war. Weshalb auch über alle wesentlichen Punkte der nüchterne Aristoteles ganz ähnlich urtheilt. Denn auch dieser bemerkt wiederholt: „jede Kunst ist eine Art von Zeugung, es ist ihr darum zu thun, etwas hervorzubringen“ (*ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένεσιν*); „die Kunst ist eine mit wahrer Einsicht verbundene Geschicklichkeit, etwas zu schaffen“ (*ἡ μὲν οὖν τέχνη ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ἐστιν*)[555]: d. h. also die Kunst bestehe in einer unbewusst wirkenden schöpferischen Naturkraft, und in einer damit verbundenen richtigen Einsicht. „Zweckmäsigkeit und Schönheit ist den Werken der Natur viel mehr eigen als den Werken der Kunst[556]; denn in allen Naturdingen liegt etwas Bewunderungswürdiges, Göttliches[557]. Denn alle Werke der Kunst werden von aussen gestaltet, alle Werke der Natur aber haben das Princip

[554] Gorgias p. 36, 22. 37, 17: *ῥητορικὴ κατὰ τὸν ἐμὸν λόγον πολιτικῆς μορίου εἴδωλον.*

[555] Aristoteles Eth. Nic. VI, 4 p. 1140, A, 10. 20.

[556] De part. animal. I, 1 p. 639, B, 19: *μᾶλλον δ' ἐστὶ τὸ οὗ ἕνεκα καὶ τὸ καλὸν ἐν τοῖς τῆς φύσεως ἔργοις ἢ ἐν τοῖς τῆς τέχνης.*

[557] De part. animal. I, 5 p. 645, A, 17: *ἐν πᾶσι τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν.* Eth. Nic. VII, 14 p. 1153, B, 32: *πάντα φύσει ἔχει τι θεῖον.*

der Gestaltung in sich selbst, und ein Naturding ist eben nur ein solches welches so beschaffen ist, dass es sein Leben und seine Bewegung in sich hat"[558]. Die *werkthätige Natur,* bemerkt er weiter, folgt dem Verstande des besten Werkmeisters, Gottes, und alle *menschliche* Kunst ahmt soviel sie vermag der werkthätigen Natur nach, wie der Schüler dem Meister: so dass also auch hienach, wie bei Platon, die menschliche Kunst gewissermasen eine *Enkelin* Gottes ist[559]. Das Nachahmen sei dem Menschen von Kind auf angeboren, und er unterscheide sich von den Thieren dadurch, dass er vor allen zum Nachahmen geschickt und geeignet sei; wie ja auch das ganze erste Lernen auf einem Nachahmen beruhe. Und in dieser dem Menschen angebornen Lust und Liebe zur Nachahmung (*τὸ γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις*) haben auch alle Künste ihren Ursprung, Bildnerei Malerei Musik Poesie und rednerische Prosa, die alle mehr oder minder treu und lebendig die Natur, das menschliche Leben und die Wirklichkeit nachahmen[560]. Damit jedoch über dieses *der Natur nachahmen* kein Misverständnis obwalte, als ob darunter ein bloss äusserliches Copiren der Natur, und nicht vielmehr ein innerliches Nachbilden und Nachschaffen zu verstehen sei, so bemerkt er an anderen Stellen aus-

[558] Met. XII, 3, 4: *ἡ μὲν οὖν τέχνη ἀρχὴ ἐν ἄλλῳ, ἡ δὲ φύσις ἀρχὴ ἐν αὐτῷ.* Phys. II, 1: *τὰ μὲν φύσει ὄντα πάντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυτοῖς ἀρχὴν κινήσεως, τὰ δὲ ἀπὸ τέχνης οὐδεμίαν ὁρμὴν ἔχει μεταβολῆς ἔμφυτον.* Vergl. Platons Phaedrus p. 39, 8 ff.

[559] Phys. II, 2 mit Dante's Inf. XI, 97 ff.

[560] Poet. 4. Rhet. I, 11 p. 1371, B, 6.

drücklich: „dass alle Kunst und Bildung das was die Natur mangelhaft lasse, zu ergänzen bemüht sei[561]; dass die Kunst theils vollende was die Natur nicht zu vollbringen vermocht habe, theils die Natur nachahme“ (*ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται*)[562]: also dass die Kunst nicht bloss die Natur nachahme, sondern auch da wo die Natur ihren Endzweck nicht völlig erreiche, diesen vollende d. i. seiner Idee gemäss vollkommener darstelle als es der Natur selbst gelinge. In welchem Sinne er auch dem Tragoediendichter den Rath gibt, „er solle es machen wie die guten Portraitmaler, die wenn sie auch die eigenthümlichen Züge der Menschen wiedergeben und sie insofern ähnlich abbilden, sie doch schöner (idealisirt) machen als sie in der Wirklichkeit seien[563]; ja seine Aufgabe bestehe überhaupt darin die Menschen entweder so darzustellen wie sie einst *waren* (Heroen), oder wie sie jetzt *sind* (heutige Menschen), oder wie sie *sein sollten* (Ideale)“[564].

Noch bestimmter endlich drückt der Stoiker Zenon

561 Polit. VII, 15, 11 p. 1337, A, 1: *πᾶσα γὰρ τέχνη καὶ παιδεία τὸ προσλεῖπον βούλεται τῆς φύσεως ἀναπληροῦν.*

562 Phys. II, 8 p. 199, A, 15 ff. in welchem Sinne ein Späterer, Maximus Tyrius 33, 4 auch geradezu sagt: *τέχνην οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ λόγον ἐπὶ τέλος ἰόντα,* Kunst sei nichts anderes als eine auf das *Endziel* der Natur gerichtete Thätigkeit des Geistes.

563 Poet. 15, 11 p. 1454, B, 10: *καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.*

564 Poet. 26, 2 p. 1460, B, 9: *ἀνάγκη μιμεῖσθαι, τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμόν, ἕν τι ἀεί· ἢ γὰρ οἷα ἦν, ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.*

den Begriff der Kunst aus wenn er sagt: „das eigentliche Wesen der Kunst sei, methodisch, auf einem geordneten Wege, etwas zu schaffen und zu erzeugen, und was bei unseren menschlichen Kunstwerken die Hand ausrichte, das bewirke weit kunstvoller noch die schaffende Naturkraft“ [565]. Die Alten sagten darum auch geradezu, alle Kunst sei von der Natur ausgegangen, die schöpferische Natur sei die Quelle, die Wurzel, und der Grund aller Künste und Wissenschaften; die vollkommene Kunst eine Nachahmung und ein Abbild der schaffenden Natur [566]; ja es verhalte sich mit einer echten Kunstschöpfung in der That so wie mit der Zeugung, worin ja auch Leib und Seele, Sein und Bewusstsein coincidiren (*κοινῆς*

[565] Zenon in Bekkers Anecdota Graeca p. 663, 16: *τέχνη ἐστὶν ἕξις ὁδοποιητική, τουτέστι δι᾽ ὁδοῦ καὶ μεθόδου ποιοῦσά τι*, und bei Cicero De nat. deor. II, 22: artis maxime proprium esse creare et gignere, quodque in operibus nostrarum artium manus efficiat, id multo artificiosius naturam efficere.

[566] Cicero De oratore III, 51, 197: ars a natura profecta est. Horatius A. P. 317: respicere exemplar vitae morumque jubebo doctum imitatorem, et vivas hinc ducere voces. Quintilianus II, 17, 9: omnia quae ars consummaverit, a natura initia duxisse. Philon tom. I p. 370, 32: *ἡ τελεία τέχνη μίμημα καὶ ἀπεικόνισμα φύσεως οὖσα.* p. 489, 20: *τέχναις καὶ ἐπιστήμαις πηγὴ καὶ ῥίζα καὶ θεμέλιος καὶ εἴ τι ἄλλο πρεσβυτέρας ὄνομα ἀρχῆς ὑπόκειται ἡ φύσις.* Aristides tom. II p. 39: *ἀλλὰ καὶ ἡ τέχνη τῆς φύσεώς ἐστιν, οὐχ ὡς ἡ φύσις τῆς τέχνης ἔργον.* Philostratus Imag. I prooem. 1: *βασανίζοντι τὴν γένεσιν τῆς τέχνης μίμησις μὲν εὕρημα πρεσβύτατον καὶ ξυγγενέστατον τῇ φύσει.* Philostratus jun. Imag. 4: *ἱκανὴ γὰρ πάντα ὅσα βούλεται ἡ φύσις, καὶ δεῖται τέχνης οὐδέν, ᾗ γε καὶ τέχναις αὐταῖς ἀρχὴ καθέστηκε.* Athanasius Orat. c. gentiles 18 p. 18, B: *τὴν τέχνην οἱ πολλοὶ λέγουσι φύσεως εἶναι μίμημα.*

οὔσης καὶ τῆς τέχνης καὶ τῆς οὐσίας)[567]. Unter den Neueren haben in Bezug auf ihre eigene Kunst Novalis und Goethe diese Wahrheit sehr klar ausgesprochen, jener indem er bemerkt: „dichten ist zeugen, jedes Gedicht muss ein lebendiges Individuum sein“[568]; und dieser indem er sagt: „dass die höchste und einzige Operation der Natur und der Kunst die Gestaltung sei, und in dieser die Specification, damit ein jedes ein besonderes, bedeutendes Individuum werde, sei und bleibe“[569].

Wir müssen aber um den wahren Ursprung der Kunst zu erforschen, auf die ursprüngliche Natur des Menschen zurückgehen. Der Mensch selbst, die lebendige Synthese von Leib und Seele, Geist und Natur, der Erde und des Himmels Sohn, ist das grösste

567 Clemens Alex. Strom. IV, 23 p. 632, 22.

568 Novalis III p. 169. Die Analogie zwischen zeugen, dichten, künstlerisch produciren ist in der That eine vollständige; sie zeigt sich auch in der nach jeder Zeugung momentan eintretenden Erschöpfung. Wie der Fruchtacker nach einer reichlichen Erndte der Ruhe bedarf und des Düngers, und wie jedes lebendige Wesen nach dem Acte der Zeugung sich erschöpft fühlt und des Schlafes bedarf um sich wieder zu sammeln: so auch jeder schaffende Künstler nach Vollendung eines Kunstwerkes an dem seine Seele mitgearbeitet hat.

569 Goethe an Zelter I, 341. Auch was er II, 66 hervorhebt, verdient Beherzigung: „wenn man es mit der Kunst von innen heraus redlich meine, so müsse man wünschen, dass sie würdige und bedeutende *Gegenstände* behandle: denn nach der lezten künstlerischen Vollendung tritt uns, sittlich genommen, der Gehalt immer als höchste Einheit wieder entgegen.“ Ebenso bei Eckermann I, 74: die Auffassung und Darstellung des Besonderen ist das eigentliche Leben der Kunst. p. 78: alles Talent ist verschwendet wenn der Gegenstand nichts taugt.

Kunstwerk Gottes: er ist soviel wir zu erkennen vermögen das Ende der bisherigen irdischen Schöpfung, das Ebenbild seines Schöpfers, gleichsam ein geschaffener Gott und der Statthalter Gottes auf Erden[570]. Die ganze bisherige Schöpfung Gottes auf Erden hat in ihm ihr Ziel erreicht, und darum auch ist mit der Schöpfung des Menschen Ruhe eingetreten in die Natur. Als ein solcher geschaffener Gott nun hat der Mensch die Fähigkeit in sich einer secundären Reproduction dessen was von Gott primär geschaffen ist: es liegt in seinem innersten Wesen ein Geist der Werkthätigkeit, ein Analogen der Kraft seines Schöpfers die sich in ihm fortsezt. In dem Krystall ist das allgemeine Leben noch starr, und ebendarum improductiv: der Stein bleibt nur er selbst, zeugt keinen anderen; das in der Pflanze schlafende Leben ist schon flüssiger, die Pflanze bleibt nicht nur sie selbst, sondern erzeugt aus sich eine andere ihr gleiche; sie ist zwar vergänglicher als der Stein, aber bevor sie stirbt, verjüngt und reproducirt sie sich, indem sie aus sich eine andere ihr gleiche hervorbringt. Ebenso das Thier, und ebenso der Mensch insofern er ein lebendiges Thier ist[571]. Der Mensch aber besizt nicht nur die Zeugungskraft und den Kunsttrieb der Thiere, die sich stets gleich bleiben und dieselben Häuser bauen heute wie vor Jahrtausenden; sondern er hat die Fähigkeit in sich alle ihm vorhergehenden

[570] Vergl. meine Studien p. 460 und die Abh. über die prophetische Kraft der menschlichen Seele p. 42.

[571] Vergl. Eusebius De incorporali anima 2, bei Gallandi tom. IV p. 507. 508.

Momente der allgemeinen Entwicklung des Lebens, wie er sie mit seinem Geiste erkennt, und in der Erkenntnis geistig reproducirt, auch sinnlich, sichtbar und hörbar nachzubilden. Der Mensch kann nicht nur wie das Thier sich selbst wiedererzeugen, ein ihm gleiches Wesen, Fleisch von seinem Fleische, Bein von seinem Beine aus sich hervorbringen, sondern er kann auch alle anderen Wesen der Natur und der Menschenwelt, wie sie in ihm sich spiegeln, wie er sie in der Phantasie sich vorstellt, und durch den Verstand erkennt, künstlerisch nachbilden. Und zwar ist diese nachbildende menschliche Kunstthätigkeit nicht bloss ein äusserliches mechanisches Nachahmen, wie auch die edleren Thiere es besitzen, sondern sie ist ein relativ freies, geistig sinnliches Reproductionsvermögen, ein secundäres Schaffen. Ich sage *relativ* frei und *secundär* schaffen. Denn das ist ja längst eingesehen worden, dass in der Kunst nicht alles mit Freiheit und mit Bewusstsein ausgerichtet wird, dass mit der freien bewussten Thätigkeit eine dunkele naturnothwendige Kraft sich verbinden muss, und dass nur die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste in der Kunst erzeugt[572]; ja dass jede schaffende Kraft ursprünglich eine unbewusste ist, dass Unbewusstheit das eigentliche Merkmal des Schaffens, Bewusstheit das des Fertigens ist; und dass die echte Kunst nur aus dem ganzen ungemischten und unbewussten Leben hervorgeht, mit einer ähnlichen

[572] Schellings Rede über das Verhältnis der bild. Kunst zur Natur p. 16.

Naturnothwendigkeit wie ein Werk der Natur, aus der innersten Fülle Tiefe und Stille des Lebens. Weshalb auch mit Recht die Alten das *Schweigen* als eine kosmogonische Gottheit verehrten[573]; denn es ist das Element aller Göttlichkeit, Unendlichkeit, transcendenten Grösse, und die Quelle und der Ocean worin alles beginnt und endet[574]. Daher auch wie oft bemerkt worden ist, alle grossen Künstler Dichter und Denker nicht geschwätzig sondern schweigsam sind, und die Einsamkeit und das Landleben lieben: Heraklitus, Augustinus, Dante, Petrarca, Michel Angelo, Leibnitz, Goethe[575], Byron[576]. „Die Dichter suchen Musse und Einsamkeit“ sagt einer aus eigener Erfahrung[577]; und ein anderer, „dass man auch um die Wunder der Kunst recht zu verstehen und zu geniessen, der Musse und Stille bedürfe“[578]. Ja Leonardo da Vinci macht die sinnige

573 Menander bei Stobaeus Ecl. I, p. 28: ἅπαντα σιγῶν ὁ θεὸς ἐξεργάζεται, und die Lehre des Gnostikers Valentinus, in Huber's Philosophie der Kirchenväter p. 38 f. Vergl. auch m. Philosophie der Geschichte p. 128 ff.

574 Th. Carlyle, Ausgewählte Schriften II, 227. Schelling, Werke III, 619: der Grundcharakter des Kunstwerkes ist eine unbewusste Unendlichkeit. Jean Pauls Vorschule der Aesthetik I, 61: das Mächtigste im Dichter ist gerade das Unbewusste. E. Köster, Zerstreute Gedankenblätter p. 5: die Kunst ist aus Freiheit und Nothwendigkeit zusammengesezt, diese Verbindung beider zur Einheit macht ihr Wesen zu einem unauflöslichen Problem für den Begriff.

575 Vergl. Eckermann I, 107. — 576 Vergl. Childe Harold 3, 59. 68 ff.

577 Ovidius Trist. I, 1, 41: carmina secessum scribentis et otia quaerunt.

578 Plinius 36, 5, 27: quoniam otiosorum et in magno loci silentio talis admiratio est.

Bemerkung: „der Maler solle universell und einsam sein *(il pittore deve essere universale e solitario)*, und was er sieht, gern bei sich überlegen und mit sich selbst besprechen; und (sezt er hinzu) ich selbst habe erfahren dass es von grossem Nutzen ist, wenn man sich in der Dunkelheit, im Bette, mit der Einbildungskraft die Umrisse der Dinge wiederholt, welche man den Tag über studiert hat, oder auch was uns sonst Bemerkenswerthes begegnet ist und zu tieferem Nachdenken angeregt hat. Das alles dringt dann tiefer in die Seele ein, wird mehr innerlich assimilirt, und haftet besser im Gedächtnis“ [579]. Wie denn überhaupt die Kunst Nachdenken Einsamkeit Ruhe, nicht Zerstreuung erheischt [580]. Weshalb auch alle schaffenden Künstler so lange sie mit der Gestaltung ihrer Werke beschäftigt sind, nicht gern davon sprechen, sondern erst wenn sie dieselben vollendet haben [581].

Kein Künstler ist im Acte seiner Schöpfungen frei und seiner selbst vollkommen bewusst, keiner kann die Art und Weise angeben, wie sich die Ideen in seiner Seele bilden und zusammenfinden. Selbst in dem nüchternen besonnenen Denken kommt man

[579] Leonardo da Vinci, Trattato della pittura 8. 17. nach dem Vorgange von Cennino Cennini, Trattato della pittura 29: te ne va sempre soletto. Vergl. Emerson's Versuche p. 252: lasst uns schweigsam sein, denn die Götter sind es. Schweigen ist ein Auflösungsmittel, welches (wie der Schlaf) die Persönlichkeit vernichtet und uns gestattet gross und universell zu sein.

[580] Vasari V, 419.

[581] Goethe bei Eckermann I, 89: „ich trug alles still mit mir herum und niemand erfuhr in der Regel etwas davon, bis es vollendet war“. Vergl. Riemer's Mittheilungen I, 241 f.

ja in der fortschreitenden Bewegung des Denkens auf ganz andere Gedanken als man anfangs glaubte, suchte, wollte. Auch das Denken ist ja ein geistiges Erzeugen, ein inneres sich entwickeln und wachsen des geistigen Lebens, aus einem geheimnisvollen, unbegreiflichen, seiner selbst unbewussten Urgrunde; auch im Denken „quellen die Gedanken aus Gedanken, einer tritt aus dem andern hervor"[582]; auch im Denken ist zuerst ein unbewusstes sich entfalten wie das Knospen der Blumen[583], und dann erst tritt das Bewusstsein hinzu. Wir wissen oft selbst nicht ob *wir* die Gedanken denken, oder ob sie in uns gedacht werden, ob wir sie erfunden oder nur gefunden haben. Und gerade so ist es in der Kunst: auch sie entspringt aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseins, aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, aus einer geistigen Zeugungslust, einem Trieb etwas zu schaffen und zu gestalten, aus der Tiefe und dem dunkelen Urgrund der Natur an das Licht des Bewusstseins herauszugebären[584]. Ja „ein theoretisches Bewusstsein ist im Acte der poetischen Production, die im Gefühle wurzelt und in innerer Lust schafft und bildet, gar nicht denkbar; an das *Wissen* wird der Künstler nur dann erst sich wenden, wenn das unmittelbare *Können* ihn verlässt, wenn das Rechte sich

[582] Wie Dante sagt Inf 23, 10: come l' un pensier dell' altro scoppia, cosi nacque di quello un altro poi. Purg. 5, 16: l' uomo in cui pensier rampolla sovra pensier.

[583] Emerson, Versuche p. 241 f.

[584] Schelling's Rede p. 59. Rumohr Ital. Forschungen I, 13.

nicht mehr ungesucht einstellt, und er über die eigene Unklarheit Klarheit sucht" [585]. Der echte Künstler wie jedes Genie, ja jeder Mensch ist sich selbst ein Geheimnis: er fühlt im Momente der Conception einer grossen Idee eine Einströmung der göttlichen Schöpferkraft in seine Seele, es durchbebt ihn dabei ein Schauer der Wonne, er fühlt die allbelebende allbefruchtende Wärme dieses göttlichen Odems wenn er weht, aber wie und woher das, weiss er nicht. Die Kraft welche die Welt geschaffen hat und in ihr den ersten Menschen, lebt auch in allen Nachkommen desselben und in jedem echten Künstler, wird in ihm secundär lebendig, und treibt ihn an, die Ideen die seine Seele erfüllen, auch auszugestalten und anderen mitzutheilen [586]. *Liebe,* geistige Zeugung

[585] M. Hauptmann, Harmonik und Metrik p. 14. 15.

[586] Augustinus De diversis quaestionibus 78 tom. VI p. 50, A: ars illa summa omnipotentis dei, per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia ejus dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra atque congruentia faciant. W. Harvey De generatione animalium 50 p. 294: artes omnes imitatione quadam naturae comparatae sunt, nostraque ratio sive intellectus ab intellectu divino, in operibus suis agente, profluxit. Goethe, Werke 44, 14: dass Schöpfungskraft im Künstler sein müsse, und dass nur durch diese ein selbständiges Werk entstehe, wie andere Geschöpfe durch individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden; Werke 50, 145: „alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist eine aus dem Innern am Äussern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen lässt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt"; und bei Eckermann 3, 236: „jede Productivität höchster Art, jede Erfindung, jeder grosse Gedanke der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben.

ist wie das Princip *aller* Künste, so namentlich auch das der Poesie. „Ich bin einer der, wenn Liebe ihn anhaucht, es niederschreibt, und zwar ganz so, wie es innerlich zu ihm gesprochen wird“, sagt der erhabenste und naivste aller Dichter, der göttliche Dante[587]; denn der Dichter kann nur wiedergeben was er innerlich erlebt und geliebt hat[588]. Gott hat die Welt geschaffen damit auch ausser ihm etwas sei, weil er nicht einsam bleiben wollte: damit auch das Nichtseiende theilnehme an dem Reichthum und der Schönheit seines Seins; er hat den Menschen geschaffen, damit die Schönheit des Weltalles nicht ohne Zeugen sei[589]; und er hat, wie in merkwürdiger Übereinstimmung Moses und Platon lehren, eine grosse Freude gehabt als sein Kunstwerk, das Weltgebäude,

Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Daemonischen verwandt, das übermächtig mit ihm thut wie es beliebt, und dem er sich bewusstlos hingibt, während er glaubt, er handele aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oft als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäss zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses“. Solger im Erwin 2, 34: die wirklich gewordene Schöpfungskraft und nichts anderes ist die Kunst.

587 Dante Purg. 24, 52: io mi son un, che, quando amor mi spira, noto, ed in quel modo, che detta dentro, vo significando.

588 Goethe, Werke 44, 9 und bei Eckermann 3, 315: „ich habe in meiner Poesie nie affectirt. Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen. Liebesgedichte habe ich nur gemacht wenn ich liebte“.

589 Vergl. meine Philosophie der Geschichte p. 123 f.

fertig war, und er sah dass es gelungen sei[590]. Ebenso bringt der Künstler sein Kunstwerk hervor, damit der Reichthum und die Schönheit der Ideen die ihn erfüllen, nicht bloss ihm selbst klar werden, indem er sie gegenständlich sich macht, sondern damit sie auch anderen offenbar werden, dass auch diese theilnehmen an der Freude seiner Seele und sich mit ihm freuen. Auch die Künstler wollen dass ihre Werke gesehen und bewundert werden; sie neidisch zu verschliessen und für sich zu behalten, ist nicht des echten Künstlers Art. Jedes echte Kunstwerk geht hervor aus innerer Lust und Liebe am Schaffen, aus innerer Fülle und Freude des Geistes, und der Künstler will diese Gefühle die ihn erfüllen, nicht für sich allein haben, er will sie auch andern mittheilen. Wenn er sich selbst in sich selbst vollkommen genügte, so würde er gar nicht aus sich heraustreten, sondern in sich verschlossen bleiben: so dass wer die Kunst negiert, die ganze Schöpfung verneint.

Wie in der Liebe Gottes Freiheit und Nothwendigkeit identisch sind (denn die Indifferenz dieser Gegensäze ist ja die Liebe, das Princip der Schöpfung wie aller Kunst); und wie die Schöpfung der Welt aus Liebe eine *freie* zugleich und eine *nothwendige* That war, dem Willen und der Natur Gottes gemäss: so hat auch jedes echte Kunstwerk in der Liebe welche die Erkenntnis fördert, den Grund seines Entstehens, und ist weder zu begreifen als das Werk

[590] Moses I, 1, 31. Platon im Timaeus p. 36, 1 ff. Augustinus C. D. XI, 21: Plato ausus est dicere, elatum esse deum gaudio (ἠγάσθη εὐφρανθείς), mundi universitate perfecta.

eines freiwilligen Thuns, noch als das Werk einer blindwirkenden Kraft, sondern nur als das Werk beider, einer elementarischen schöpferischen Urkraft *und* eines selbstbewussten nach Zwecken handelnden Willens: und kann auch ebendarum, weil es aus dem ganzen ungetheilten Leben hervorgegangen ist, nur mit dem ganzen Menschen wiedererfasst werden, mit dem Gefühle *und* mit dem Verstande. Auch in der Seele des echten Künstlers wirken Geistesfreiheit und Naturnothwendigkeit zusammen, bewusste und unbewusste Thätigkeit reichen sich freundlich die Hände, wirken und weben vereint in einander. „Man hat (bemerkt Horatius) die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht durch die *Natur* oder durch die *Kunst* seinen Werth erhalte: ich glaube dass weder Fleiss ohne eine reiche Dichterader, noch rohes Genie ohne Bildung etwas Tüchtiges zu leisten vermöge: so sehr erfordert das eine die Hilfe des andern, dass beide sich freundlich verbinden müssen“ [591]. Wie es denn auch eine Thatsache ist, dass bei allen Künstlern ersten Ranges, von Homer und Phidias bis auf Dante und Michel Angelo, und von Palestrina bis auf Gluck [592], unbewusstes und bewusstes Schaffen, Gemüthskraft und Verstandesreflexion, angeborenes instinctives Genie und erworbene selbstbewusste Kunst vereint zu-

[591] Horatius A. P. 408 ff. Vitruvius I, 1, 3: neque enim ingenium sine disciplina, aut disciplina sine ingenio perfectum artificem potest efficere. Quintilianus II, 19, 1: scio quaeri etiam, naturane plus ad eloquentiam conferat an doctrina? consummatus orator nisi ex utraque potest.

[592] Gluck's Leben von A. Schmid p. 138.

sammengewirkt haben[593]. Es ist ein Verhältnis wie in dem echt sittlichen Handeln, worin ja auch Freiheit und Nothwendigkeit coincidiren; denn die echt sittliche Handlung ist eine sittlich freie zugleich und eine sittlich nothwendige: der wahrhaft Gute handelt indem er frei handelt doch zugleich seiner sittlichen Natur gemäss, mit einer inneren sittlichen Nothwendigkeit, die es ihm unmöglich macht anders zu handeln. Das Höhere Edele ist ihm zur andern Natur geworden, wie es bei dem indischen Dichter heisst: „leicht ist dem Edelen Edeles thun, unedele That ist ihm zu schwer"[594]. Namentlich alle heroischen Tugenden, Grossmuth, Hochherzigkeit, Tapferkeit, sind sittlich frei und naturnothwendig zugleich; ein sittlich grosser Mensch *kann nicht klein,* ein kleiner *nicht gross* handeln. Sowenig man einen Menschen der von Haus aus eine schlechte Seele hat, einen stumpfen Geist und ein kaltes Herz, durch blosse Lehre und Unterricht zu einem geistvollen und edelfühlenden Menschen machen kann; ebensowenig kann man einen von Natur unkünstlerischen Menschen durch blossen Unterricht zu einem echten Künstler machen. Das *poeta nascitur, non fit* gilt von allen Künstlern, ja von allen nicht gemeinen Menschen; obgleich man den Satz auch umkehren kann, *poeta fit, non nascitur*:

[593] Weshalb auch Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft §. 49 (Werke 7, 179 ff.) mit Recht bemerkt, „die Gemüthskräfte deren Vereinigung das *Genie* ausmachen, seien Einbildungskraft und Verstand, die ungesuchte Übereinstimmung der freien Phantasie mit der Gesezlichkeit des Verstandes".

[594] Mahabharata in Holzmanns Indischen Sagen I, 70.

denn kein grosser Dichter kommt als solcher auf die Welt, sondern wird es erst durch freie Übung seiner angeborenen Kräfte, durch Naturanlage *und* durch Arbeit des Geistes. Der Unterricht kann nichts als dasjenige was im Menschen liegt entwickeln, die Natur verbessern, aber keinem etwas geben was diese ihm versagt hat. „Herbeizaubern, sich selbst abzwingen, erarbeiten lässt sich jene Himmelskraft, echte Kunstwerke zu schaffen, nicht: sie wird gegeben oder versagt, ist da oder nicht da; aber wo sie ist und (wie bei den Deutschen oft) dem Felsenquell ähnlich in dunkeler Tiefe ruht, da lässt sie sich aufgraben, Bahn brechen, sich fassen, säubern, leiten; wie sie im Gegentheil auch vernachlässigt, verschlämmt werden kann, bis sie versickert, versinkt, und mit wildem Wasser vermischt eher schädlich als wolthätig dahinströmt“[595].

Auch der von echten Künstlern und Denkern oft wiederholte Satz, dass alle menschliche Kunst eine *Nachahmung* der schöpferischen *Natur* sei, ist richtig verstanden vollkommen wahr. Das freilich wäre eine Plattheit, wenn einer ihn so misverstände, als habe der Künstler nichts anderes zu thun als die äussere Erscheinung der Naturdinge und des Menschenlebens äusserlich treu zu copiren, und was die Natur uns lebendig vor Augen gestellt hat, noch

[595] F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst 2, 294. Vergl. den Ausspruch des Paolo Veronese bei C. Ridolfi II p. 78. 79: che tale facoltà (d' esser un pittore) era dono del cielo, e che lo affaticarsi in quella arte senza il talento naturale era un seminar nelle onde; e che la piu degna parte del pittore era l' ingenuita e la modestia.

einmal in einem todten Bilde zu wiederholen: wo dann der Künstler nur ein geschickter Abschreiber, und eine gute Copirmaschine (wie der photographische Apparat für die Gegenstände der Zeichnung) noch besser wäre als alle Künstler. So aber hat kein echter Künstler und kein wahrer Denker den Satz verstehen können, schon darum nicht, weil der echte Künstler ja nicht eine Maschine, sondern ein lebendiger Mensch ist, der nicht bloss Augen Ohren und Hände, sondern auch ein lebendig pulsirendes Herz und Gehirn, Gefühl Phantasie Verstand, und in diesen nicht nur passive Receptivität, sondern auch active Spontaneität des Geistes besitzen soll. Wenn also von *nachahmen* der schöpferischen Natur gesprochen wird, so kann dies nichts anderes heissen, als dass der echte Künstler, welcher als lebendiger Mensch das höchste Gebilde der organischen Natur ist, im Geiste dieser und seiner eigenen Natur wirken d. h. nicht nur „jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt wie durch Sinnbilder redenden Naturgeiste lebendig nacheifern“ [596], sondern dass er auch seinem eigenen göttlich menschlichen Geiste gemäss, insofern dieser *über* die irdische Natur hinausreicht, etwas noch Höheres als diese erstreben soll. „Es unterliegt allerdings keinem Zweifel, sagt ein trefflicher Techniker, dass ein grosser Theil der Kunst in der Nachahmung bestehe“ [597]; aber (setzen andere hinzu) „nicht bloss in der Nachahmung der menschlichen,

[596] Schelling, Rede p. 18.

[597] Quintilianus X, 2, 1: neque enim dubitari potest, quin artis magna pars contineatur imitatione.

sondern auch der göttlichen Dinge[598]: nicht die äussere Nachahmung, sondern die *Phantasie* ist es, welche alle grossen Kunstwerke schafft, eine weisere Künstlerin als die blosse Nachahmung; denn diese bildet nur ab was die leiblichen Augen sehen, jene schaut mit den Augen des Geistes auch die überirdischen Dinge“[599].

Auch besteht der Triumph der Kunst durchaus nicht darin, dass ein Kunstwerk so vollkommen einem Naturwerke nachgeahmt sei, dass der Beschauer versucht wäre es für ein solches zu halten. Eine solche Nachahmung der Wirklichkeit wäre vielmehr soweit entfernt einen wolthuenden Eindruck hervorzubringen, dass sie im Gegentheil uns unheimlich anwidern und abstossen müsste. Denn der Künstler kann und will nicht die *Sache selbst* uns geben, sondern nur ein *ideales Abbild* derselben, welches auch für *uns* dieses bleiben, und uns die Wirklichkeit nur *geistig* nahe bringen soll. Wie das Kunstwerk aus der Phantasie des nachbildenden Künstlers hervorgegangen ist, so will es auch die Phantasie des receptiven Betrachters wieder anregen, damit auch dieser, wie der Künstler selbstthätig mitwirkend, sich durch das Kunstwerk die Sache vergegenwärtige welche es darstellt. Ein grosser Theil des Vergnügens an Kunst-

598 Posidonius bei Diogenes L. VII, 60: *ποίησίς ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπείων.*

599 Philostratus v. Apoll. VI, 19: *φαντασία ταῦτ᾽ εἰργάσατο, σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός. μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν· ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος.*

darstellungen beruht eben darauf dass sie gewissermasen täuschen d. h. dass sie uns, wie ein schöner starker Traum, die innere ideale Wahrheit ohne die äussere reale Wirklichkeit geben. In dem Augenblicke wo der Schauspieler auf uns den Eindruck machte, als spiele er nicht bloss den Rasenden, sondern sei selbst rasend geworden[600], in demselben Augenblicke ginge alle künstlerische Illusion verloren. Wahrheit und Täuschung bilden also in der Kunst keinen Widerspruch: die Illusion bleibt, obgleich man weiss dass es eine Illusion ist[601]. Ja das Kunstwerk darf uns nicht alles, sondern nur soviel geben als nöthig ist unsere Phantasie auf den rechten Weg zu führen; das Lezte und Höchste muss die Phantasie selbst thun. Auch jeder gute Schriftsteller muss ja dem Leser noch etwas zu denken übrig lassen; denn wenn er ihm *alles* sagt (also seine Selbstthätigkeit gar nicht anregt), wird er langweilig[602].

Kunstwerke zu schaffen kann weder nach Regeln gelehrt, noch nach Regeln gelernt werden, sie sind eine Frucht des eingeborenen Genius und seiner schöpferischen Kraft: „jeder echte Künstler folgt dabei nur dem Geseze das Gott und die Natur ihm ins Herz geschrieben, keinem andern“[603]. Das Schaffen des Künstlers aber ist nicht ein primäres wie das Schaffen Gottes, sondern ein secundäres; denn seine Werke sind *nicht* in der Art lebendig wie die

[600] Lucianus De saltatione 83 tom. II p. 313.

[601] Vergl. Kant in seiner Anthropologie §. 12. (Werke 10, 150 ff.)

[602] Frauenstädt, Aesthetische Forschungen p. 139 f.

[603] Schelling, Rede p. 61.

Werke Gottes in der Natur es sind. Man soll daher immerhin sagen, so hoch Gott über dem Menschen stehe, so hoch stehen seine Kunstwerke, die lebendigen Geschöpfe, über den Kunstwerken der Menschen, Tempeln Statuen Gemälden, musikalischen poetischen und prosaischen Kunstwerken; und insofern ist die Natur *mehr* als die Kunst, „der lebendige Urquell, aus dem alle Künstler schöpfen, und zu dem die menschliche Kunst immer von neuem zurückgehen muss“ [604]. Dass der grösste Künstler Gott sei, lehrten darum die Alten ausdrücklich: „der weltbildende Demiurg, der Zeus der in Dodona verehrt wird, ist der gewaltigste und beste Künstler“, spricht Pindar [605]; und ähnlich drücken sich Spätere aus: „Zeus selbst sei der erste und vollkommenste Künstler, der was er zu seinen Werken bedürfe, nicht wie Phidias von den Eleern sich geben zu lassen brauche, sondern über das ganze Weltall walte; und mit Zeus der den ganzen Kosmos gebildet, solle man keinen sterblichen Künstler vergleichen“ [606]. „Gott erscheine in den Werken der Natur als ein *innerer Künstler,* weil er die Materie von innen heraus bilde und gestalte. Aus dem Innern der Wurzel und des Samens sende er die Sprossen Äste Zweige, und aus deren Innerem die Knospe, das Blatt, die Blume, die Frucht“ [607].

604 Schelling p. 57.

605 Pindarus Fragm. 29: *Δωδωναῖε μεγάσθενε ἀριστότεχνα πάτερ.* Auch Seneca Epist. 113, 16 spricht von einem *mirabile divini artificis ingenium.* Vergl. Jo. Kepleri Op. I p. 185 f.

606 Dion Chrysost. Orat. XII p. 416. Ähnlich Zacharias Mityl Dial. p. 142.

607 Opere di Giordano Bruno Nolano I p. 236: questo nomato da' Platonici

Nur darf man bei Anführung solcher Aussprüche zu Gunsten der schöpferischen Natur als der grössten Künstlerin nicht vergessen, dass derselbe höchste Weltschöpfer, welcher die Natur geschaffen, auch in der Natur, am Ende seiner bisherigen Wege auf *Erden,* den Menschen geschaffen, und in allen seinen Schöpfungen mit göttlichem Verstand methodisch verfahren und stufenweise sich manifestirt hat: so dass wenn vom Standpunkte der Philosophie als einer denkenden Weltbetrachtung behauptet wird, das echt menschliche Kunstwerk stehe als solches (weil es aus dem *Geiste* geboren, die Taufe des Geistes empfangen hat[608]) *über* dem Naturwerke, es sich dabei ja von selbst versteht, dass der Gott der in der Natur schafft, auch im Menschen in erhöhtem Grade thätig ist. Oder welcher denkende Forscher möchte behaupten, dass Gott und die schöpferische Natur zwar den Marmor und das Gold und das Elfenbein wachsen lasse, an dem Parthenon des Iktinos aber und an dem Olympischen Zeus des Phidias *keinen* Antheil habe? dass Gott und die schaffende Natur zwar bei der Geburt jedes Krystalles, jeder Blume, jedes Thieres und jedes Menschen mitwirke, bei der Geburt der *Divina Commedia* aber im Geiste des Dante *nicht* mitgewirkt habe! Gewiss der Gott welcher die Keime

fabbro del mondo da noi si chiama artefice interno, perche forma la materia e la figura da dentro etc. Vergl. Jordani Bruni Scripta latina II p. 564: mens quae universi molem exagitat, est quae a centro semen figurat etc. Nach dem Vorgange des Stoikers Zenon bei Cicero De nat. deor. II, 32, 81. und des Seneca De benef. IV, 7, 1. Quaest. nat. II, 45.

[608] Hegel I, 4. 38.

aller Künste und Wissenschaften dem Geiste des Menschen eingepflanzt hat, hilft auch mit, den eingeborenen *Genius* aus der Verborgenheit an das Licht zu ziehen[609]. Die Aufgabe der Malerei, so heisst es in einem alten Statute der Malerzunft in Siena vom Jahre 1355, „die Aufgabe der Malerei sei, *mit der Gnade Gottes* den Ungebildeten die nicht lesen können, die *Wunder des Glaubens* vor Augen zu stellen“[610], also einen *idealen* Gegenstand mit *göttlicher* Hilfe zu versinnlichen; denn (setzen andere hinzu) „das Vorbild aller Künste ist das schöne Weltgebäude und sein Schöpfer, Gott, dessen Gnade sich auch in *uns* ergossen und uns gottähnlich gemacht hat[611]; der Maler hatte ursprünglich keinen anderen Meister als das grosse Gemälde der Welt, auf welchem Gott die Dinge gemalt hat, und die Werke dieses höchsten Künstlers nachzuahmen, das ist der Zweck aller menschlichen Künste“[612].

Die Art und Weise wie die Kunstwerke in seinem Geiste entstanden sind, hat kein grosser Künstler uns näher beschrieben; der bekannte oft angeführte

[609] Seneca De benef. IV, 6 und aus ihm Tertullianus De anima 20: insita sunt nobis omnium artium semina, magisterque ex occulto deus producit ingenia.

[610] Gaye's Carteggio d' artisti tom. II p. 1: noi siamo per la grazia di dio manifestatori agli nomini grossi, che non sanno lettera, delle cose miraculose, operate per virtu et in virtu della santa fede.

[611] Vasari I, 19. 20.

[612] C. Ridolfi, Vite dei pittori Veneti I, 26: le arti han per fine l' imitare le opere del sovrano artefice iddio. II, 3: che nel suo principio l' uomo altro maestro non ebbe che la gran tavola del mondo, nella quale il sovrano artefice iddio le cose tutte dipinse.

Mozartische Brief ist, wie psychologisch werthvoll auch nach Form und Inhalt, historisch von zweifelhafter Echtheit. Was ich darüber vermuthe ist folgendes. In den „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797“ findet sich ein angeblicher d. h. von H. W. Wackenroder gemachter Briefwechsel zwischen Rafael und seinem Schüler Antonio, und in diesem folgende Stelle[613]: „sowenig als einer Rechenschaft geben kann, woher er eine rauhe oder liebliche Stimme habe, sowenig kann ich dir sagen warum die Bilder unter meiner Hand gerade eine solche und keine andere Gestalt annehmen. Die Welt sucht viel Besonderes in meinen Bildern, und wenn man mich auf dieses und jenes Gute darin aufmerksam macht, so muss ich manchmal selber mein Werk mit Lächeln betrachten, dass es so wohl gelungen ist. Aber es ist wie in einem angenehmen *Traume* vollendet, und ich habe während der Arbeit immer mehr an den Gegenstand gedacht, als daran wie ich ihn darstellen möchte. Dass ich nun aber gerade diese und keine andere Art zu malen habe, wie denn jeder seine eigene hat, das scheint meiner Natur von jeher schon so eingepflanzt; ich habe es nicht durch saueren Schweiss errungen, und es lässt sich nicht mit Vorsatz auf so etwas studieren“. Nach diesem Vorbilde wie mir scheint hat F. Rochlitz im Jahre 1815 einen angeblichen Brief Mozarts[614] publicirt, in welchem folgende, wenn nicht echte, jedenfalls sehr glücklich erfundenen Sätze vorkom-

[613] S. 50.

[614] Mozarts Leben von O. Jahn 3, 424 f. und 496 ff.

men: „Wie meine Art ist beim Ausarbeiten von grossen derben Sachen, darüber kann ich wahrlich nicht mehr sagen als dies, und kann auch auf weiter nichts kommen, denn ich weiss selbst nicht mehr. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge[a], etwa auf Reisen im Wagen, oder nach einer guten Mahlzeit beim Spazierengehen[b], und in der Nacht wenn ich nicht schlafen kann[c], da kommen mir die Gedanken, stromweise, und am besten. Woher und wie das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu[d]. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und summe sie wol auch vor mich hin, wie mir andere gesagt haben. Halte ich das nun fest, so kommt mir bald eines nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, Klang der verschiedenen Instrumente u. s. w. Das erhizt mir nun die Seele wenn ich nicht gestört werde[e]; da wird es immer grösser und grösser, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig[f], wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit *einem* Blicke, gleichsam wie ein schönes Bild, oder wie einen schönen Menschen[g] im Geiste übersehe, nicht nacheinander, sondern gleichsam alles zusammen. Das ist

[a] Einsam und frischen Muthes.

[b] Wenn Leib und Seele zugleich bewegt und lebhaft erregt sind.

[c] In der Stille des gesammelten Gemüthes.

[d] Der echte Künstler ist sich selbst das grösste Räthsel.

[e] Im Feuer des Herzens werden die Gedanken geboren.

[f] Wächst sich aus und gewinnt eine Gestalt.

[g] Jedes echte Kunstwerk ist ein lebendiges Individuum.

nun ein Schmaus[h]; alles so zu finden und zu machen geht in mir vor wie ein schöner starker *Traum.* Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste[i]. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sacke meines Gehirns was schon vorher, wie gesagt, eingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch schnell auf das Papier, denn es ist eigentlich schon fertig, wird auch selten viel anders als es vorher im Kopfe gewesen ist. Wie nun aber meine Sachen überhaupt die Gestalt annehmen, dass sie Mozartisch sind, und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie dass meine Nase ebenso gross herausgebogen und Mozartisch, und nicht wie bei anderen Leuten geworden ist[k]. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüsste die meinige auch nicht näher zu beschreiben; es ist ja aber wol bloss natürlich, dass Leute die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, so von aussen wie von innen". Dass Rochlitz diesen ganzen Brief erfunden habe ist nicht wahrscheinlich, es liegen ihm gewiss echt Mozartische Äusserungen zu Grunde, und auch das historisch nicht Echte ist psychologisch im Geiste Mozarts hinzugedichtet; wie es denn in seinen wesentlichen Grund-

[h] Eine Fülle und Freude des Lebens.

[i] Die Freude des Künstlers über sein der Vollendung entgegen gehendes, wachsendes gelungenes Werk.

[k] Omne individuum ineffabile.

zügen auch mit anderen Äusserungen anderer Künstler übereinstimmt, und als eine der Natur selbst abgelauschte Schilderung dessen gelten kann, was in der Seele eines echten Künstlers vorgeht. Und ein solcher Künstler ist jeder Mensch, auch der ärmste, mehr als einmal in seinem Leben.

Mozart starb bekanntlich in seinem 37. Lebensjahr, ganz wie vor ihm Rafael und nach ihm Byron in demselben Alter hinweggerafft wurden. Der gewöhnlichen Meinung nach soll darum auch die Jugend und das reife Mannesalter die für künstlerische Productionen günstigste Lebenszeit sein. Die Erfahrung aber beweist dass, wie die vollendete Erkenntnis erst im *Alter* der Individuen und der Völker gefunden wird, auch viele der grössten und gediegensten Kunstwerke erst im beginnenden, ja selbst im vorgerückten Greisenalter entstanden sind, wie im Alter erzeugte Kinder. Homer hat wie es scheint seine unsterblichen Gedichte erst als blinder Greis gedichtet[615]; Xenophanes schrieb wie er selbst bezeugt noch im 92. Lebensjahr[616]; Aeschylus hat seine Orestie (Ol. 80, 3) drei Jahre vor seinem Tode, also im 66. seines Lebens aufgeführt[617]; Sophokles seinen Oedipus auf Kolonos als 90 jähriger Greis gedichtet[618]; Phidias seine grössten Werke, die goldelfenbeinernen Kolossalbilder der Athene Parthenos und des Olympischen Zeus, jenes (Ol. 85,3) als er 76 Jahre, dieses (Ol. 86,3) als er 80 Jahre alt war,

615 Hym. in Apoll. 165 ff. — 616 Fragm. 24.

617 Vita Aeschyli in Westermann's *Biographi* p. 119. 120.

618 Welcker, Die Griech. Tragoedien I, 252 ff.

vollendet[619]. Und ähnliche Beispiele der höchsten Geisteskraft im höheren Lebensalter bietet auch die neuere Kunstgeschichte uns dar. Michel Angelo hat sein grossartigstes Werk, das jüngste Gericht in der Sixtinischen Capelle zu Rom 1534 begonnen und 1541 vollendet, also zwischen seinem 60. und 67. Lebensjahr; Chr. Gluck die vollkommenste seiner Opern, die Iphigenia in Tauris 1779 in seinem 65. Lebensjahre componirt. Auch Goethe hat wenn ich nicht irre einige seiner besten Dichtungen erst in vorgerückteren Jahren vollendet, den ersten Theil des Faust 1806, im 57. Lebensjahre; und Alexander von Humboldt hat das reifste und grösste seiner Werke, den Kosmos, erst in hohem Alter auszuarbeiten begonnen[620].

Das eigentliche Wesen der Kunst also ist: in der Fülle[621] und Stille[622] des inneren Lebens, in

[619] Philochorus Fragm. 97 und Walz in der Realencyclopaedie V, 1450 f.

[620] Ebenso hat unter den morgenländischen Dichtern Dschelaleddin Rumi die lezten fünf Bände seines Mesnewi erst im lezten Jahrzehnt seines Lebens vom 56. bis 66. Jahre gedichtet (1263—73): Hammer Purgstall in den Sitzungsberichten der phil. hist. Classe der Wiener Akademie Bd. VII p. 693; und Moslicheddin Sadi, der über 100 Jahre alt wurde, erst im Alter von 60 Jahren zu schreiben angefangen.

[621] Letters and Journals of Lord Byron, by Th. Moore, Francf. 1830 p. 370, B: I have written from the fulness of my mind, from passion, from impulse, ich schrieb aus der Fülle meiner Seele, aus Leidenschaft, aus innerem Antrieb des Geistes.

[622] Vasari III, 1 p. 21 von Leonardo da Vinci: dass erhabene Geister bisweilen am meisten schaffen, wenn sie am wenigsten arbeiten, nemlich in der Zeit wo sie erfinden und ihre Ideen ausbilden; und ein Jahrtausend früher der Syrer Ephraem, Ode 38, bei Zingerle

Liebe, in welcher Sinnliches und Seelisches eins ist, und in ausdauernder Concentration des Geistes[623] etwas erzeugen schaffen gestalten; der Künstler *kann* etwas, er stellt was er unbewusst im Centrum seines Lebens empfangen hat, mit Bewusstsein aus sich heraus, sichtbar und hörbar sich selbst gegenüber. Es ist dem Menschen natürlich und ein Bedürfnis das was ihn innerlich bewegt, Freude und Leid, auch äusserlich kund zu geben, es nicht in sich zu verschliessen sondern zu offenbaren, sich auszusprechen, auszuweinen, auszujubeln: und dieses thut der Künstler in seinem Kunstwerke, jeder in der Weise und mit den Mitteln seiner Kunst. Der Architekt und der Bildhauer stellen ihre Ideen in Marmor dar, der Maler zeichnet und malt sie, der Musiker lässt sie in Tönen erklingen, der Poet und Prosaiker sprechen sie in menschlichen Worten aus, in gebundener und in freier Rede. Die bildenden Künstler vergeistigen ein Sinnliches, die redenden Künstler versinnlichen ein Geistiges, in den Werken beider muss die äussere Form der inneren Seele entsprechen. Der *lezte* Grund der Kunst aber ist so wenig zu erklären als der lezte Grund des Lebens überhaupt. Die Naturforscher lehren, dass wenn man irgend ein organisches Wesen, eine Pflanze oder ein Thier zerlege, man zu-

21 p. 119. 120: „schweigen sollen wir und reden: dem Tage gleiche unser Reden, und wie die Nacht sei unser Schweigen. Denn das Gehör sowie die Zunge verlanget Ruhe“.

623 Cennino Cennini, Trattato della pittura 3: voi che con animo gentile sete amadori di questa arte (della pittura), adornate vi prima di questo vestimento: cioè amore, timore, obbedienza e perseveranza. Vergl. Hegel I, 353 ff.

lezt auf etwas nicht weiter zu Enträthselndes Primitives Wunderbares Geheimnisvolles komme. Wie die erste Pflanzenzelle, der erste Same, das erste Ei entstanden sei, lässt sich nicht erklären. Und dieses Etwas das sich nicht erklären und begreifen lässt, sondern als eine geheimnisvolle wunderbare Thatsache dasteht, dieser lebenskräftige Urstoff, und die ihm inwohnende gestaltende Seele, und ihre stille ewig zeugsame Mutter, die schaffende Natur, und in dieser der Schöpfer selbst ist auch der Ursprung der Kunst [624]. Ein echtes Kunstwerk, sagt Goethe, bleibt wie ein Naturwerk für unseren Verstand immer unerklärlich: es wird angeschaut, empfunden, wirkt, kann aber nicht eigentlich erkannt und mit Worten ausgesprochen werden [625].

X.

Schwieriger als die Beantwortung der Frage, was Kunst sei, ist die philosophische Erörterung der zweiten Frage über das Wesen und den Grund der Schönheit.

Die gewöhnlichste Definition des Schönen war zu allen Zeiten die: „schön sei dasjenige was dem Auge oder dem Ohre süss oder angenehm sei“ (*τὸ καλὸν τὸ δι᾽ ὄψεως ἢ δι᾽ ἀκοῆς ἡδύ*)[626]. Da nemlich

[624] Vergl. oben Anm. 586 und Mickiewicz Vorlesungen über slawische Litteratur III, 214 f.

[625] Goethe, Werke 38, 33.

[626] Platon im Hippias major p. 446, 2 und Aristoteles Topica 6, 7 p. 146, A, 22.

alle Kunstwerke entweder durch den Sinn des Gesichtes oder durch den Sinn des Gehöres wahrgenommen werden, und da das Schöne als solches gefällt, so ist die einfachste Definition allerdings die, das Schöne sei dasjenige was dem Auge oder dem Ohre angenehm und lieb sei; woher auch der bekannte Vers welchen die Musen und Chariten schon bei der Hochzeit des Kadmos und der Harmonia als Brautlied sollen gesungen haben: „was schön das ist lieb, was unschön aber ist nicht lieb“ (ὅ τι καλόν, φίλον ἐστι· τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστίν)[627]. Es entsteht nun aber die weitere Frage: *wie* denn das Schöne *beschaffen sein* müsse, *um* dem Auge oder dem Ohre süss und angenehm zu erscheinen; *warum* denn das Schöne dem Auge oder dem Ohre angenehm sei? etwa weil es mit der inneren Natur beider übereinstimmt, und der *Seele selbst,* die *in* diesen Sinnen waltet, *homogen* ist? Indem man diese Frage zergliederte, kam man darauf, dass das Schöne nicht etwas Materielles und Subjectives, sondern etwas Objectives und *an* einem materiellen Gegenstande etwas *Immaterielles* sein müsse, welches sich dem *Geiste* des Menschen erfreulich darstelle, ihn wolthuend berühre, und ihm selbst innerlich homogen sei.

Schon der erste unter den hellenischen Philosophen, Thales, soll gesagt haben: „das Schönste ist der Kosmos, denn er ist ein Kunstwerk Gottes“ (κάλλιστον ὁ κόσμος, ποίημα γὰρ θεοῦ)[628]. Darin ist un-

[627] Theognis 17. Vergl. Euripides Bacch. 837. 858: ὅ τι καλόν, φίλον αἰεί.

[628] Diogenes L. I, 35. Plutarchus Mor. p. 153, D. Philon tom. II

zweideutig der Gedanke enthalten, dass alle Schönheit ihren Grund in Gott habe: Gott sei der grösste Künstler und sein Werk, das Weltgebäude, das schönste Kunstwerk. Und auf diesem Satze ruht die ganze antike Theorie der Schönheit. Weiter entwickelt haben dann diesen Gedanken bekanntlich zuerst die Pythagoreer, indem sie das Schöne als eine *Harmonie*, die innere Einheit des äusserlich Mannigfaltigen definirten. Ihre Lehre ist wörtlich folgende: „Gott der Führer und Regierer von allem, ist nur Einer, ein einziger, ewiger, unbewegt, sich selbst gleich, verschieden von allem anderen[629]; er ist der Ursprung von allem, und der Hervorbringer aller Kräfte und Werke der Natur, die *eine* bewegende Kraft in allen Kreisen des Himmels, und die innere Einheit des Weltganzen“[630]: worin vollkommen klar sowol seine Transcendenz als seine Immanenz ausgesprochen ist. Wie nun Gott in sich das Gute und eine Harmonie ist von Freiheit und Nothwendigkeit[631], so stellen

p. 217, 12. Beiläufig gesagt geht aus diesem Spruche des Thales auch hervor, dass nicht erst, wie man gewöhnlich annimmt, Pythagoras das Wort *κόσμος* in der Bedeutung von Weltordnung gebraucht habe: A. Humboldts Kosmos I, 62. 76 f.

629 Philolaus Fragm. 19 p. 151: *ἐντὶ ὁ ἁγεμὼν καὶ ἄρχων ἁπάντων θεὸς εἷς ἀεὶ ἐών, μόνιμος, ἀκίνατος, αὐτὸς αὐτῷ ὅμοιος, ἅτερος τῶν ἄλλων.*

630 Pythagoras bei Justinus Martyr Cohort. ad Graecos 19. und dorther wie es scheint entlehnt von Clemens Alex. Cohort. ad gentes 6 p. 62, 13 ff. und von Cyrillus Adv. Julianum I p. 30, C: *ἐπισκοπῶν πάσας τὰς γενέσιάς ἐστι, κρᾶσις ἐὼν τῶν ὅλων αἰώνων, καὶ ἐργάτας τῶν αὐτοῦ δυναμίων καὶ ἔργων. ἀρχὰ πάντων καὶ πάντων πατήρ, νοῦς καὶ ψυχῶσις τῶν ὅλων, κύκλων ἁπάντων κίνασις.*

631 Diogenes L. VIII, 33: *ἁρμονίαν εἶναι τὸ ἀγαθὸν ἅπαν καὶ τὸν θεόν.*

auch alle seine Werke eine Harmonie dar[632]: „der ganze Himmel und das ganze Weltall sind eine Harmonie d. h. nach den Gesezen der Harmonie geordnet[633]; die Harmonie aber hat zu ihrer Grundlage innere Gegensäze, sie besteht darin dass Vielgemischtes und in sich Zwiespaltiges zur Einheit zusammenstimmt[634], und dass Gott es ist der alles zur Harmonie zusammenführt, ungeachtet aller Widersprüche“[635]. Und diese Harmonie der Gegensäze, diese göttliche Einheit des Mannigfaltigen sei die Schönheit; die also wie gesagt ihren Grund in Gott habe, welcher die innere Einheit des Kosmos ist. Dieselbe Theorie der Schönheit soll Heraklitus gelehrt haben: die Natur und der gesammte Kosmos bestehe aus Gegensäzen, und eine einzige das ganze Weltall durchwaltende Macht, der göttliche Logos, bewirke die Mischung dieser Gegensäze, und aus dieser ihre Harmonie; und ebenso mache es die Kunst, die Nachahmung der Natur: die Malerei bringe die Harmonie ihrer Bilder hervor aus weissen und schwarzen, gelben und rothen Farben; die Musik ihre Symphonien aus hohen und tiefen, langen und kurzen Tönen. Und wie

[632] Aristides tom. I p. 6: *πάντα ἑξῆς ποιῶν σὺν ἁρμονίᾳ καὶ προνοίᾳ δημιουργός.*

[633] Aristoteles Met. I, 5, 3 p. 986, A, 3: *τὸν ὅλον οὐρανὸν ἁρμονίαν εἶναι.* Strabon X, 3, 10: *καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι.* Sextus Emp. Adv. mathem. IV, 6: *τὸν ὅλον κόσμον κατὰ ἁρμονίαν διοικεῖσθαι.*

[634] Philolaus p. 61 bei Nicomachus Gerasenus p. 133, 29: *ἁρμονία δὲ πάντως ἐξ ἐναντίων γίνεται· ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ διχᾶ φρονεόντων σύμφρασις.*

[635] Diogenes L. VIII, 85: *πάντα ἀνάγκῃ καὶ ἁρμονίᾳ γίνεσθαι.*

die *Schönheit* des Weltalles nichts anderes sei als eben diese Harmonie der Gegensäze: so auch sei die Schönheit in den Werken der *Kunst* nichts anderes als ihre Übereinstimmung mit der Ordnung und Harmonie der Natur und des Weltalles[636].

Was die Pythagoreer auf der Grundlage, wie es scheint, ihrer mathematischen Speculationen über die Natur der Zahlen und der Töne, *Harmonie* nannten, bezeichneten die *bildenden* Künstler, der Natur *ihrer* Kunst entsprechend, als *Symmetrie*, inneres Ebenmaas. Weshalb der Bildhauer Polykletus, der Zeitgenosse des Phidias, in seiner Schrift über den Kanon (ὁ κανών) d. h. über die Proportionen der Schönheit des menschlichen Leibes, den pythagorischen Gedanken so ausgedrückt hat dass er sagte: „die Schönheit bestehe nicht in dem Materiellen einer Statue, sondern in der Symmetrie ihrer Theile d. h. in der wolabgemessenen Übereinstimmung der einzelnen Theile einer Statue unter sich, und mit der ganzen Statue“[637]: ganz so wie zwei Jahrtausende nach Polykletus der grosse Leonardo da Vinci den Grundsaz aufstellte: „jeder einzelne Theil jedes lebendigen Wesens solle dem Ganzen entsprechen, so dass wenn ein Thier in seinem Totalcharakter kurz und gedrungen sei, diesem Ganzen entsprechend, auch alle einzelnen Theile proportionirt sein sollten“[638]. Ja auch in den re-

636 Aristoteles De mundo 5 p. 396, A, 33 ff. und 6 p. 399, A, 12 ff.

637 Galenus tom. I p. 566. IV p. 352. V p. 449: τὸ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι. Vergl. Lucianus De saltatione 75 tom. II p. 308 und De morte Peregrini 9 tom. III p. 331.

638 Leonardo da Vinci, Trattato della pittura 48. 49. 175: tutte le

denden Künsten Musik Poesie Prosa ist die Symmetrie eine wesentliche Grundlage der Schönheit: der Tact in der Musik, die regelmässige Wiederkehr derselben Grundtöne in gleichen Intervallen, übt eine magische Gewalt auf die Seele; ebenso in der Poesie das Versmaas, der Reim, der Strophenbau, die Eintheilung der Acte im Drama; und gleicherweise in der Prosa die künstlerische Anordnung und Gruppirung des Stoffes, und der Wollaut und Rhythmus in dem sprachlichen Baue der Satzfügung.

Platon gibt uns zwar nirgendwo eine zusammenhängende Theorie der Schönheit, beruft sich vielmehr wiederholt auf das alte Sprichwort, dass das Schöne schwer zu definiren sei (ὅτι χαλεπὰ τὰ καλά ἐστιν)[639]; doch finden sich zerstreut in seinen Schriften folgende Sätze, welche gleichfalls wie der Augenschein lehrt auf pythagorischer Grundlage ruhen. „Wie Gott die oberste Ursache, der Anfang das Ende und die Mitte aller Dinge ist[640], so ist er auch der Urheber der drei höchsten *Ideen,* des Guten, des Schönen, des Wahren[641]: er selbst ist schön weise gut[642]. Von jenen drei Ideen ist die des Guten (ἡ τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέα) die höchste, dem Wesen Gottes selbst zunächst stehende, und die Ursache der beiden anderen[643]. Gott, der Schöpfer und Urheber von allem,

parti di qualunque animale siano corrispondenti al suo tutto. 250: fa ch' una parte d' un tutto sia proporzionata al suo tutto.

639 Platon Hipp. maj. p. 461, 15 f. und Cratylus p. 4, 11. p. 70, 14.

640 De Legg. IV p. 354, 20 ff.

641 Philebus p. 247. 248. De Rep. VII p. 331, 14 ff.

642 Phaedrus p. 41, 3. — 643 De Rep. VII p. 331, 15.

ist der *beste* (*ἄριστος ὁ δημιουργός*), und sein Werk, das Weltall, das *schönste* (*κάλλιστος ὁ κόσμος*)[644]. Die Grenzen aber zwischen gut schön wahr sind so enge, dass das Gute immer in das Schöne übergeht, und die Menschen gewöhnlich das Schöne für das Gute ansehen, obgleich sie im Grunde doch nur *in* dem Schönen das *Gute* lieben[645]. Alles Gute Schöne Wahre aber hat zu seiner Grundlage Maas und Harmonie: die Tugend ist Harmonie, die Schlechtigkeit Disharmonie[646]; die Tugend ist Gesundheit Schönheit Wolbefinden der Seele, die Schlechtigkeit Krankheit Hässlichkeit Ohnmacht[647]: alles Gute ist schön, und das Schöne etwas gemessenes, ebenmäsiges, auch *seine* Grundlage ist Maas und Symmetrie[648]; und ebenso ist die Wahrheit dem Maase verwandt[649]. Die Proportion und Harmonie aber, welche das Schöne haben muss um schön zu sein, ist folgende: *zwei* Dinge können nicht in einem schönen Verhältnis zu einander stehen ohne ein *drittes*, welches das *Band* ist

644 Timaeus p. 24, 1 ff. und dazu Proclus p. 238. 239.

645 Philebus p. 247, 18: *νῦν δὴ καταπέφευγεν ἡμῖν ἡ τἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν.* Sympos. p. 434, 11: *ὡς οὐδέν γε ἄλλο ἐστὶν οὗ ἐρῶσιν ἄνθρωποι, ἢ τοῦ ἀγαθοῦ.*

646 Phaedon p. 77, 14 ff. *τὴν ἀρετὴν ἁρμονίαν τινὰ εἶναι, τὴν κακίαν ἀναρμοστίαν.*

647 De Rep. IV p. 212, 10: *ἀρετὴ μὲν ὑγίειά τε τις ἂν εἴη καὶ κάλλος καὶ εὐεξία ψυχῆς, κακία δὲ νόσος τε καὶ αἶσχος καὶ ἀσθένεια.*

648 Timaeus p. 132, 4: *πᾶν τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον.* Protagoras p. 219, 8: *πάντα τοι καλά, τοῖσί τ' αἰσχρὰ μὴ μέμικται.* Philebus p. 247, 19: *μετριότης γὰρ καὶ ξυμμετρία κάλλος δή που καὶ ἀρετὴ ξυμβαίνει γίγνεσθαι.* Sophista p. 167, 10: *τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν.*

649 De Rep. VI p. 279, 5: *ἀλήθειαν ξυγγενῆ εἶναι ἐμμετρίᾳ.*

was sie zusammenhält. Das schönste Band aber ist das, welches sich selbst *und* das Verbundene soviel möglich zu einer *Einheit* macht; und dieses wird bewirkt durch folgende Proportion: wenn von drei wie immer beschaffenen Zahlen Maasen oder Kräften die mittlere sich zur dritten verhält wie die erste zur mittleren, und umgekehrt die mittlere zur ersten wie die dritte zur mittleren" [650]. Allem Schönen liege also eine Dreiheit zu Grunde: Anfang Ende Mitte, Saz Gegensaz Vermittelung; derselbe Gedanke den die Pythagoreer dadurch ausdrückten dass sie sagten, das Schöne bestehe wie das Leben in der Einheit der Gegensäze. In der Schönheit selbst unterscheidet dann Platon vier Grade: „erstens als den untersten Grad die körperliche Schönheit (*τὰ καλὰ σώματα, τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ σώματι*); zweitens als etwas weit besseres die Schönheit der Seele (*τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος*), das Schönsein von innen [651]; drittens die Schönheit der Wissenschaften (*ἐπιστημῶν κάλλος*), der Handlungen (*καλὰ πράγματα*) [652], der Einrichtungen (*καλὰ νόμιμα*) [653], und das ganze Meer des Schönen in allen Formen (*τὸ πολὺ πέλαγος τοῦ καλοῦ*); und endlich viertens die höchste, unkörperliche, unveränderliche, ewige Schönheit der göttlichen Ideen (*αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν μονοειδές*), das göttlich Schöne selbst in seiner einfachen Gestalt, das ewige Urbild alles zeitlichen irdischen Schönen, durch Theil-

[650] Timaeus p. 27, 19 ff.

[651] Nach dem Gebete des Sokrates im Phaedrus p. 106, 11: *θεοί, δοίητέ μοι καλῷ γενέσθαι τἄνδοθεν.*

[652] De Rep. V p. 266, 7. — [653] Hippias maj. p. 443, 6 f.

nahme an welchem alles andere schön ist[654]. Denn alles irdische Schöne ist nur dadurch schön, dass es theilhat (μετέχει) an dem absolut Schönen (καλὸν αὐτὸ καϑ' αὐτό), an der Idee des Schönen d. h. durch die Gegenwart der göttlichen Schönheit in ihm, und die Gemeinschaft mit dieser (εἴτε παρουσία εἴτε κοινωνία)[655]. Nur wo in einem Menschen beides zusammentrifft, ein schöner Charakter welcher in der Seele ist, und in der leiblichen Gestalt etwas damit übereinstimmendes, an demselben Gepräge theilnehmendes: das wäre wol das schönste Schauspiel[656]. Der innere Grund des Schönen wie des Guten und des Wahren ist also nicht etwas Leibliches, sondern in der Seele[657], Ebenmaas Harmonie; ja das Schöne hängt so innig mit der Seele zusammen, dass es gleichsam nur ein Beiname der Seele und ihrer Denkkraft zu sein scheint" (τῆς διανοίας τις ἔοικεν ἐπωνυμία εἶναι)[658].

654 Sympos. p. 442 f. 445, 19 ff. Vergl. Gorgias p. 61. 62 und Politicus p. 309, 6: τὰ γὰρ ἀσώματα, κάλλιστα ὄντα καὶ μέγιστα.

655 Phaedon p. 91. 92.

656 De Rep. III p. 138, 5: ὅτου ἂν ξυμπίπτῃ ἔν τε τῇ ψυχῇ καλὰ ἤϑη ἐνόντα, καὶ ἐν τῷ εἴδει ὁμολογοῦντα ἐκείνοις καὶ ξυμφωνοῦντα, τοῦ αὐτοῦ μετέχοντα τύπου, τοῦτ' ἂν εἴη κάλλιστον ϑέαμα τῷ δυναμένῳ ϑεᾶσϑαι. Vergl. IX p. 463, 18: ὅ γε νοῦν ἔχων ἀεὶ τὴν ἐν τῷ σώματι ἁρμονίαν τῆς ἐν τῇ ψυχῇ ἕνεκα συμφωνίας ἁρμοττόμενος φαίνηται. Vergl. Plutarchus bei Stobaeus Flor. 65, 13: ἡ τοῦ σώματος εὐμορφία ψυχῆς ἐστιν ἔργον, σώματι χαριζομένης δόξαν εὐμορφίας, und den Spruch des Königs Alphons bei Antonius Panormitanus 2, 53: pulchritudinem esse virtutis florem.

657 De Legg. X p. 201, 5: τῶν τε ἀγαϑῶν αἰτίαν εἶναι ψυχὴν καὶ τῶν κακῶν καὶ καλῶν καὶ αἰσχρῶν, δικαίων τε καὶ ἀδίκων.

658 Cratylus p. 70, 17.

Die Wirkung aber welche die Schönheit auf den Beschauer hervorbringt, ist überall die, dass sie Lust und *Liebe* erregt. „Alles Schöne, sei es der Farben oder der Gestalten oder der Töne, erregt seiner Natur nach, als ihm inwohnend und eingeboren, eine angenehme Befriedigung und eine ganz von Schmerz freie Lust“ [659]; und anderswo: „*der* Vorzug ist *allein* der Schönheit zu Theil geworden, dass sie vor allem hervorleuchtend und liebeerregend sei [660], und durch die Augen in die Seele eindringend [661]: so dass man sie, wie das Sprichwort sagt, zweimal und dreimal betrachtet, und sich nicht satt sehen kann an ihr [662]; wie denn auch die Schönen selbst ein natürliches Verlangen haben, als solche erkannt und abgebildet zu werden“ [663].

Damit verbindet Platon dann noch die vielbesprochene Lehre von der Praeexistenz der Seelen in der Ideenwelt: jede *menschliche* Seele habe als Seele, vor ihrer irdischen Geburt, als sie noch im Gefolge der

659 Philebus p. 218. 219. Gorgias p. 62, 7.

660 Phaedrus p. 48, 14. Lysis p. 133, 10. Vergl. Xenophon Conviv. 1, 8: die Schönheit sei ihrer Natur nach etwas königliches (*φύσει βασιλικόν*) und ziehe sogleich aller Blicke auf sich. Dion Chrysost. Orat. 29 p. 539. Favorinus bei Stobaeus Flor. 65, 8. 9: wer etwas Schönes schaut, den macht es froh und heiter; die Schönheit macht jeden der sie empfindet zu ihrem Freunde.

661 Phaedrus p. 57, 18. Vergl. Aeschylus Prom. 655. Ag. 714 f. Suppl. 973 ff. Maximus Tyrius 25, 2: *ὁδοὶ γὰρ κάλλους οἱ ὀφθαλμοί.*

662 Gorgias p. 114, 3. Philebus p. 237, 11. De Legg. VI p. 418, 20. XII p. 309, 16 f. Ein Ausspruch des Empedokles 164 St. 446 K.

663 Menon p. 346, 18 ff.

Gottheit war, die göttlichen Ideen des Guten Schönen Wahren, welche die ewige Wesenheit der zeitlichen Dinge sind, von Angesicht zu Angesicht geschaut[664]. Und diese göttliche Schönheit, welche die menschlichen Seelen damals geschaut, war eine ganz glanzvolle (κάλλος δὲ τότ' ἦν λαμπρόν)[665], und da sie selbst, die Seelen, noch rein und unversehrt waren, so schauten sie auch die göttliche Schönheit in reinem Glanze (ἐν αὐγῇ καθαρᾷ, καθαροὶ ὄντες)[666]. Wenn darum die Menschen hier in der Fremde, auf Erden, etwas Schönes sehen, und den Ausfluss desselben (τοῦ κάλλους τὴν ἀπορροήν) durch die Augen in sich aufnehmen, so wird ihnen warm im Herzen[667]; und sie werden wie von einer plözlichen Erinnerung ergriffen an ihre ursprüngliche Heimath, und die wahre göttliche Schönheit welche sie dort einst geschaut haben, und gerathen dann in heftige Bewegung, und sind ihrer selbst nicht mehr mächtig (ἐκπλήττονται καὶ οὐκέθ' αὐτῶν γίγνονται); denn jede irdische Schönheit ist nur ein Abbild (ὁμοίωμα) der göttlichen Schönheit[668].

Aristoteles hat, wie von ihm nicht anders zu erwarten, die Theorie der Schönheit wenig gefördert, er hat kaum *einen* neuen Gedanken darüber ausgesprochen, sondern sich darauf beschränkt aus den vorgefundenen, die er scharf praecisirt, eine kleine Consequenz zu ziehen. „Das Schöne, bemerkt er,

664 Phaedrus p. 42, 10 ff. 47, 1: πᾶσα ἀνθρώπου ψυχὴ φύσει τεθέαται τὰ ὄντα, τὴν οὐσίαν ὄντως οὖσαν.

665 Phaedrus p. 47, 15. — 666 Phaedrus p. 48, 3.

667 Phaedrus p. 49, 9 ff — 668 Phaedrus p. 46, 14 f. 47, 1 ff.

ist wie ja auch die Theologen behaupten, zugleich mit der Natur des Seienden (dem Wahren) und dem Guten an das Licht des Lebens gekommen; seine Hauptelemente sind Ordnung und Begrenztheit; das Schöne besteht in einer gewissen (wolabgemessenen, nicht maaslosen) Menge und Grösse, und in der richtigen Anordnung und dem Ebenmaas der Glieder: weshalb auch weder ein sehr kleines, noch ein sehr grosses Thier schön sein kann; auch die kleinen Menschen sind ja nur hübsch und proportionirt, schön aber nicht“[669]. Die Thatsache dass das Schöne *Liebe* errege, schien ihm so natürlich, dass als ihn einst einer fragte, *warum* man denn die Schönen und ihren Umgang liebe? er diesem erwiederte, das sei die Frage eines Blinden[670]. In den nächsten Jahrhunderten nach Aristoteles begnügte man sich in der Regel damit, seine Definitionen zu wiederholen; höchstens dass zuweilen ein pythagorisches oder platonisches Wort mitunterlief, wie bei Plutarchus wenn er sagt: „in jedem schönen Werke vollende sich das Schöne dadurch, dass gleichsam viele Zahlen in *einem* Verhält-

[669] Aristoteles Topica III, 1 p. 116, B, 21: *τὸ κάλλος τῶν μελῶν τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι.* Met. XIII, 3, 17 p. 1078, A. B: *τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον.* XIV, 4, 4: *προελθούσης τῆς τῶν ὄντων φύσεως καὶ τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἐυφαίνεσθαι.* Eth. Nic. IV, 7 p. 1123, B, 7: *τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δ᾿ ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλοὶ δὲ οὔ.* Polit. VII, 4, 5 p. 1326, A, 33: *ἐπεὶ τό γε καλὸν ἐν πλήθει καὶ μεγέθει εἴωθε γίνεσθαι.* Poet. 7, 8. 9 p. 1450, B, 37: *τὸ γὰρ καλλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον, οὔτε παμμέγεθες.*

[670] Diogenes L. V, 20. Stobaeus Flor. 65, 14.

nisse zusammentreffen, unter einer gewissen Symmetrie und Harmonie"[671].

Der einzige unter den Alten, der *nach* Platon und *in dessen Geiste* eine zusammenhängende Theorie der Idee des Schönen lichtvoll entwickelt und dargestellt hat, ist der Neuplatoniker Plotinus (um 250 nach Chr.). Seine Lehre ist wörtlich folgende: „unter dem Schönen, sagt er, versteht man zwar gewöhnlich etwas durch das Gesicht oder durch das Gehör Wahrgenommenes; aber auch Geistiges ist schön, wir sprechen von schönen Einrichtungen, Handlungen, Beschaffenheiten, Erkenntnissen, auch eine Schönheit der Tugend gibt es. Wodurch nun ist dies alles schön? ist das Schöne in allen diesen verschiedenen Dingen eines und dasselbe, oder ist die Schönheit des Körperlichen und die Schönheit des Geistigen eine verschiedene? Insofern allerdings, als der Körper nicht *an sich* schön ist, sondern nur theilhat an der Schönheit. Was aber ist es nun, an welchem der Körper theilhaben muss, damit wir ihn schön nennen? Was ist es das uns so anzieht und erfreut bei der körperlichen Schönheit? Fast alle sagen, das Ebenmaas der Theile unter sich und mit dem Ganzen, und die schöne Farbe bewirke die sinnliche Schönheit (*ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, τό τε τῆς εὐχροίας προςτεθὲν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ*), das Schöne bestehe überhaupt in dem Ebenmäsigsein und Hellglänzenden. Hienach aber wäre nichts Einfaches, sondern nur das Zusam-

[671] Plutarchus Mor. p. 45, C. 66, D.

mengesezte schön, denn nur dieses hat ja Theile. Nach dieser Lehre würde das Licht der Sonne, der Blitz in der Nacht nicht schön sein, weil es einfache Dinge sind[672]. Wenn nun aber das Symmetrische *nicht* das Schöne ist, *was* ist dann an dem Körper schön? Ich glaube, etwas gleich beim ersten Anblick Wahrgenommenes, welches die Seele als ein ihr *verwandtes* begrüsst und liebt, während sie sich von dem Hässlichen mit Abscheu abwendet. Die Seele nemlich gehört zur besseren Natur der Dinge. Wenn sie nun etwas ihr verwandtes oder eine Spur desselben erblickt (*ὅ τι ἂν ἴδῃ συγγενὲς ἢ ἴχνος τοῦ συγγενοῦς*), so freut sie sich, und ist in heftiger Bewegung, und bezieht es auf sich selbst zurück, und erinnert sich ihrer selbst und des Ihrigen. Nur dadurch dass es theilhat an der überirdischen göttlichen Schönheit ist das Irdische Menschliche schön (*οὕτω μὲν δὴ τὸ καλὸν σῶμα γίγνεται λόγου ἀπὸ θείου ἐλθόντος κοινωνίᾳ*)“[673]. Der Gedanke ist wie oben bei Platon[674], das menschlich Schöne werde nur dadurch schön, dass die göttliche Schönheit (der göttliche Logos im Sinne der Heraklitischen Logoslehre) in ihm gegenwärtig sei[675]. „Unsere *Seele* ist es, welche die ihr selbst inwohnende Idee mit der Idee der Dinge welche sie schaut, zusammenhält, und wenn *deren* Idee mit der *ihrigen* übereinstimmt, sie für schön erklärt. Die

[672] Plotinus I, 6, 1.

[673] Plotinus I, 6, 2. — [674] Anm. 655.

[675] Vergl. Plotinus V, 9, 2. und Juncus bei Stobaeus Flor. 115, 26 p. 371: *τὸ ἀληθὲς κάλλος ἐκ θείας κοινωνίας ἔσχε τὴν ἀποῤῥοὴν καὶ ἦλθεν ἐπί τινας.*

verborgenen stillen Harmonien der Seele treten in den offenbar gewordenen lauten Harmonien der Töne (in der Musik) der Seele selbst objectiv entgegen, und geben ihr ein Verständnis des Schönen dadurch, dass ihr (der Seele) in einem anderen (in den Tönen) ihr eigenes Wesen entgegentritt“ [676]. Darum, weil die Seele, wenn sie etwas Schönes wahrnimmt, sich selbst plözlich objectiv wird, sich selbst gleichsam wie in einem Spiegel schaut, „darum sind auch Staunen und süsser Schrecken, Verlangen und Liebe und freudige Bewegung, das sind die Affecte welche das Schöne hervorruft, auch da wo die *leiblichen* Augen es nicht schauen [677]. Denn Grösse der Seele, rechtschaffener Sinn, lautere Selbstbeherschung, Tapferkeit mit ernstem Antliz, und jene heilige Würde und Scheu, die unerschrocken, ruhig, leidenschaftslos auftritt, und der göttliche Geist der wie ein Licht durch das alles hindurchleuchtet: die werden von allen als schön anerkannt, und flössen ihrer Natur nach Liebe und Bewunderung ein. Die Seele *an und für sich* ist lauter rein schön; die mit dem Irdischen vermischte Seele aber unrein und unlauter, und ebendarum unschön [678]. Es ist daher auch ein altes Wort, dass nur die von den irdischen Dingen losgelöste und gereinigte Seele besonnen tapfer tugendhaft und einsichtig sei; dass erst sie ihre wahre Gestalt und ihren vollen geistigen Inhalt wiedergewinne (*γίνεται οὖν ἡ ψυχὴ καθαρθεῖσα εἶδος καὶ λόγος*); und dass erst sie, die zum *Geiste* emporgeführte *Seele*, wahrhaft schön werde

[676] Plotinus I, 6, 3. — [677] Plotinus I, 6, 4. — [678] Plotinus I, 6, 5.

(ψυχὴ οὖν ἀναχθεῖσα πρὸς νοῦν ἐπὶ τὸ μᾶλλόν ἐστι καλόν), schön durch eine ihr eigenthümliche, nicht eine fremde Schönheit; denn dann ist sie wahrhaft nur Seele (ὅτι τότε ἐστιν ὄντως μόνον ψυχή). Weshalb auch mit Recht gesagt werde, dass wenn die Seele gut und schön werde, sie ebendadurch gottähnlich werde; denn von dorther kommt ja das Schöne und jede höhere Art des Seins. Das wahrhaft Seiende (das Göttliche) ist ja die Schönheit; die andere dem wahrhaft Seienden entgegengesezte Natur aber (das Ungöttliche) ist das Hässliche (μᾶλλον δὲ τὰ ὄντα ἡ καλλονή ἐστιν, ἡ δὲ ἑτέρα φύσις τὸ αἰσχρόν.) Das erste Schöne also ist dasjenige, welches zugleich das Gute ist (die erste ursprüngliche Schönheit ist identisch mit dem Guten d. i. mit Gott); darnach kommt als zweites Schönes der Geist (νοῦς); hierauf als drittes die Seele (ψυχή), welche durch den Geist schön ist: alles andere aber, Handlungen Bestrebungen Körper, sind nur durch die gestaltende Kraft der Seele schön (παρὰ ψυχῆς μορφούσης καλά): denn diese als ein Göttliches und ein Theil des Schönen, macht alles was sie berührt und bewältigt (gestaltet), je nach seiner Empfänglichkeit schön[679]. Gott ist die höchste Schönheit, und macht alle die ihn lieben schön und ihm ähnlich: selig ist wer ihn schaut, unselig wem sein Anblick nie zu Theil wird[680]. Alle körperlichen Schönheiten sind nur Bilder, Spuren, Schatten der wahren göttlichen Schönheit (τὰ ἐν σώμασι καλὰ ὡς εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ σκιαί εἰσιν τῆς

[679] Plotinus I, 6, 6. — [680] Plotinus I, 6, 7.

ἀληθινῆς καλλονῆς). *Dahin* also fliehen wir, ins liebe Vaterland; unser Vaterland aber ist, woher wir gekommen sind, dort auch ist unser Vater“[681]. Wir müssen darum vor allem unsere eigenen Augen reinigen, um die Sonne der Geisterwelt schauen zu können. „Denn das Schauende muss dem Geschauten gleichartig und ähnlich sein: denn niemals vermag das Auge die Sonne zu schauen, wenn es nicht zuvor sonnengestaltig geworden, niemals die Seele das Schöne zu erkennen, wenn sie selbst nicht zuvor schön geworden ist. So werde denn jeder vorerst gottgestaltig und schön wenn er Gott und das Schöne schauen will. Also aufsteigend wird er zuerst zum Geiste (*νοῦς*) kommen, und dort die *Ideen* als das Schöne erkennen; dann aber, über den Geist hinaus wird er gelangen zur Natur des Guten (*ἡ τοῦ ἀγαθοῦ φύσις*), welche alles Schöne vor sich hat und es gleichsam aussendet. Der eigentliche Urgrund und die Quelle alles Schönen ist also das *Gute*, welches *über* alles Seiende hinaus liegt (*τὸ δ' ἀγαθὸν τὸ ἐπέκεινα, καὶ πηγὴν καὶ ἀρχὴν τοῦ καλοῦ*)[682].

Plotinus betrachtete demnach die Schönheit durchaus als etwas Immaterielles, so dass Proportion und Symmetrie zwar eine Grundlage der Schönheit, aber nicht die Schönheit selbst seien. „Deshalb, sagt er, muss man gestehen, die Schönheit bestehe mehr in demjenigen was *aus* der Symmetrie hervorleuchtet als *in* der Symmetrie selbst, und jenes allein auch

[681] Plotinus I, 6, 8: *φεύγωμεν δὴ φίλην ἐς πατρίδα, πατρὶς δὲ ἡμῖν ὅθεν παρήλθομεν, καὶ πατὴρ ἐκεῖ.*

[682] Plotinus I, 6, 9.

sei das Liebenswürdige (die aus der Symmetrie hervorleuchtende Seele). Denn warum leuchtet sonst auf dem *lebendigen* Antliz der Strahl der Schönheit, während auf dem *todten*, auch wenn sein Fleisch und seine Symmetrie noch nicht vertrocknet ist, kaum eine Spur derselben mehr sichtbar bleibt? und sind nicht auch unter den Bildern gerade die lebendigeren die schöneren, auch dann, wenn die anderen symmetrischer sind? auch der weniger schöne, lebendige Mensch ist schöner als der schönere im Bilde; denn jener hat eine Seele, dieses keine“ [683]. Die Schönheit ist also nicht etwas Leibliches, sondern etwas Seelisches, da auch das Schöne in dem Körper etwas Unkörperliches ist (*ἐπεὶ καὶ τὸ καλὸν ἐν σώματι ἀσώματον*). Die wahre wesenhafte *göttliche Schönheit* erscheint auf Erden nie, „es wäre ein Frevel zu sagen, dass das absolute Schöne wie *es ist* in den Schmutz der Körper niedersteige und sich beflecke und verderbe“ [684]. „Die Kunst (so wiederholt schliesslich auch Plotinus wie vor ihm Platon und Aristoteles) [685], steht weit zurück hinter der Natur, und bringt nur unklare und schwache Nachahmungen hervor, Spielwerke die nicht viel werth sind, vielerlei Mittel aufwendend, um Scheinbilder der Natur hervorzubringen [686]. Wenn aber einer deshalb die Künste geringschäzen will, weil sie nur Nachahmungen der Natur seien, so muss

[683] Plotinus VI, 7, 22.

[684] Plotinus VI, 7, 31. — [685] Oben Anm. 547 ff. 556 ff.

[686] Plotinus IV, 3, 10: *τέχνη γὰρ ὑστέρα τῆς φύσεως, καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀσθενῆ ποιοῦσα μιμήματα, παίγνια ἄττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖς πολλαῖς εἰς εἰδώλων φύσιν προσχρωμένη.*

man ihm erstlich sagen, dass auch die Natur selbst ein *anderes* (nemlich die göttlichen Ideen) nachahme; dann aber, dass die Künstler nicht einfach bloss das was sie *sehen* nachahmen, sondern auch auf die *Ideen* zurückgehen, aus denen auch die Natur schöpft; und endlich dass sie auch aus sich selber vieles schaffen, und hinzuthun wo etwas fehlt, damit sie die Schönheit gewinnen (d. h. dass sie wo die Natur mangelhaft ist, sie ergänzen): denn Phidias hat seinen Zeus nicht nach etwas Sichtbarem gebildet, was er mit seinen *leiblichen* Augen gesehen hätte, sondern er nahm ihn so, wie Zeus selbst sich uns darstellen würde, wenn er sichtbar unseren Augen erschiene"[687].

Die Stufenfolge des Schönen ist also nach Plotinus: erstens die absolute Schönheit Gottes; zweitens die abbildliche Schönheit des göttlichen *νοῦς* und seiner Ideenwelt; drittens die von dieser ausgehende Schönheit der Weltseele (*ψυχή*); viertens die dadurch bewirkte Schönheit der sinnlichen Natur; und fünftens die diese Natur nachahmende Schönheit der menschlichen Kunstwerke. Es ist augenscheinlich

[687] Plotinus V, 8, 1. (Ich sehe eben dass auch Goethe, Werke 49, 108 diese Sätze aufgenommen hat, ohne Angabe ihrer Quelle.) Ebenso der Neuplatoniker Proclus in Platonis Timaeum p. 288, 1: „der Mensch ist schöner als das Pferd, und ein gewisser Mensch ist schöner als alle Pferde. Nimmst du aber einen Theil eines Menschen und eines Pferdes, so ist nicht in allen Fällen der eine schöner als der andere; ebenso ist nicht in allen Fällen ein von der Natur geschaffener Mensch schöner und hehrer als eine von der Kunst gebildete Statue. Denn in vielen Stücken macht die Kunst es vollkommener als die Natur. Das Ganze aber der Natur ist als etwas Beseeltes besser als das Ganze des Kunstwerkes welches unbeseelt ist."

dass diese ganze Theorie nur eine feinere dialektische Entwicklung der Platonischen Lehre ist, bedingt durch die dem Neuplatonismus zu Grunde liegende theosophische Speculation über das immanente Leben in Gott, in welchem aus einem absolut Ersten (τὸ πρῶτον) als Zweites der denkende Geist (νοῦς), und aus diesem als Drittes die lebendige Seele (ψυχή) emanirt gedacht wird.

Nächst Plotinus hat der gelehrte und geistvolle Philologe Longinus, der Rathgeber der Zenobia, Königin von Palmyra (gest. 273 nach Chr.)[688] am meisten für eine tiefere Theorie der Kunstschönheit geleistet, in der Schrift über das Erhabene (περὶ ὕψους). Er betrachtet darin, und gewiss mit Recht, die Idee des *Erhabenen* als die *höchste* in der Poesie und Prosa; denn um das wahre Wesen einer Sache zu erkennen, muss man von der vollendetsten Gestalt derselben ausgehen, also bei den Künsten von der Beredsamkeit, und bei der Idee des Schönen von der höchsten Schönheit d. i. von der Erhabenheit. Die Hauptsäze der Schrift sind folgende:

Die höchste unter den Künsten ist die Beredsamkeit, „die höchste Stufe der Beredsamkeit aber das Erhabene: dadurch allein, durch ihre Erhabenheit, erhalten grosse Redner und Schriftsteller ihren Vorzug. Denn das Erhabene überredet nicht sondern betäubt, es ist stärker als alle Überredungskünste; der Überredung kann man widerstehen, aber der Sturm des Erhabenen reisst unwiderstehlich dahin, es trifft

[688] Zosimus I, 56.

wie der Blizschlag (δίκην σκηπτοῦ), der was er trifft niederwirft [689]. Gelehrt kann das Erhabene nicht werden, sondern die Natur gibt es, und kein Unterricht kann es dem einflössen, dem die Natur es versagt hat. Das einzige Kunstmittel, erhaben zu denken und zu sprechen, ist das, mit erhabenen Gesinnungen geboren zu sein (μία τέχνη πρὸς τὰ μεγαλοφυῆ, τὸ πεφυκέναι). Aber obgleich die Natur allein den Urstoff des Grossen und Erhabenen und aller Werke des Genies gibt, so ist doch gewiss, dass nur die Kunst die Schranken und die Schicklichkeit der Ergiessungen des Genies bestimmen, und seinen raschen Flug vor Ausschweifung und Verirrung sichern kann". Alles Naturwüchsige ist titanisch, diese natürliche Wildheit muss durch die Kunst gesänftigt werden; das allein kann gelehrt, und muss auch von dem grössten Genie gelernt werden. „Was Demosthenes von dem ganzen menschlichen Leben sagt: sein Glück zu finden, sei das Erste; das zweite aber und nicht das Unwichtigste sei, in seinem Glücke sich gut zu rathen, ohne welches auch das glücklich Gefundene wieder verloren geht: eben das lässt sich von den Kunstwerken des Genies sagen, die Natur macht den glücklichen Fund, die Kunst gibt guten Rath (ἡ μὲν φύσις τῆς εὐτυχίας τάξιν ἐπέχει, ἡ τέχνη δὲ τὴν τῆς εὐβουλίας) [690]. Von Natur schon er-

[689] Longinus I, 3 f.

[690] Longinus 2, 1 ff. Ebenso Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 47 (Werke 7, 171): das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Producten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen

hebt das wahrhaft Grosse unsere Seele, welche dadurch aufgespannt und mit einer gewissen Art von Freude und Edelmuth belebt wird, als wenn sie selbst gethan hätte was sie hört und sieht. Das aber nur ist wahrhaft gross, was sich je öfter man es hört oder sieht, um so tiefer eindrückt in die Seele, und endlich so fest, dass man es schwer oder gar nicht wieder herausbringen kann[691]. Es gibt fünf Quellen des Erhabenen: erstens die Fähigkeit der Seele grosse Gedanken hervorzubringen (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἁδρεπήβολον, τὸ μεγαλοφυές); zweitens die lebhafte Empfindung des gross Gedachten (τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος)[692]: beides sind Gaben der Natur; die drei übrigen muss die Kunst geben, nemlich drittens die Ausbildung der Erfindung in Gedanken; viertens die edele Sprache, der Adel des Wortes; fünftens der Styl und die innere Grösse des ganzen Vortrages[693]. Das Erhabene ist das Echo der Seelengrösse (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα)"[694]. Die Erhabenheit der Rede ist nur der Abglanz, die Ausstrahlung einer grossen Seele; wie überhaupt die Trefflichkeit des echten Künstlers mit der des Menschen innig zusammenhängt. Es wird kaum einen *grossen* Schriftsteller geben, der nicht auch ein bedeutender Mensch gewesen wäre[695]. „Das erste ist,

Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann.

[691] Longinus 7, 2. 3.

[692] Sich in die Seele eines grossen Mannes versetzen, ihn innerlich nacherleben, die Dinge in sich wiedergebären.

[693] Longinus 8, 1. — [694] Longinus 9, 2.

[695] Vergl. Strabon I, 2, 5: οὐχ οἷόν τε ἀγαθὸν γενέσθαι ποιητὴν,

dass der wahre Redner selbst keine niedrige und unedele Sinnesart habe (ὡς ἔχειν δεῖ τὸν ἀληθῆ ῥήτορα μὴ ταπεινὸν φρόνημα καὶ ἀγεννές); denn wer selbst klein und knechtisch denkt, kann nie etwas Grosses der Unsterblichkeit Würdiges hervorbringen. Nur der kann etwas Grosses sagen, der selbst gross denkt und empfindet, dem allein fällt etwas Erhabenes ein[696]. Der beste *Sporn* bei rednerischen Ausarbeitungen ist der Gedanke: was wird die Nachwelt dazu sagen? (πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰών)[697]. Das Streben nach dem Erhabenen aber liegt in der besseren Natur des Menschen und seiner göttlichen Abkunft. Die Natur selbst hat uns nicht zum Kleinen und Niedrigen geschaffen: indem sie vor unseren Augen das grosse Schauspiel des Lebens und der weiten Schöpfung darstellte, und uns in sie als wirkende Mitglieder eingeflochten, hat sie uns auch den Drang zum Grossen und Göttlichen eingepflanzt"[698]. Der Mensch könnte ja *anderes* Grosse Erhabene Göttliche gar nicht empfinden und erkennen, wenn er nicht *selbst* von Natur gross erhaben

μὴ πρότερον γενηθέντα ἄνδρα ἀγαθόν. Goethe bei Eckermann II, 40: man muss etwas *sein* um etwas zu machen; und p. 269; allerdings ist in der Kunst und Poesie die Persönlichkeit alles: aber freilich um eine grosse Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch selber etwas sein.

696 Longinus 9, 3. — 697 Longinus 14, 3.

698 Longinus 35, 2. Vergl. Quintilianus XI, 1, 16: habet enim mens nostra natura sublime quiddam et erectum et impatiens superioris. Clemens Alex. Paedag. III, 7 p. 276, 5: φύσει γὰρ ὁ ἄνθρωπος ὑψηλόν ἐστι ζῷον καὶ γαῦρον, καὶ τοῦ καλοῦ ζητητικόν, ἅτε τοῦ μόνου δημιούργημα.

göttlich wäre; denn nur das Gleiche kann ja das Gleiche erkennen. „Darum begnügen wir uns auch nicht mit den Grenzen dieser Welt, sondern unsere Gedanken fliegen darüber hinaus ins Unendliche. Schon von Natur bewundern wir nicht den Lauf des kleinen Baches, so hell er dahin fliesst, so nüzlich er ist; aber es erweitert sich unsere Seele beim Anblick des Niles, der Donau, des Rheines, des Oceanes". Wir fühlen unsere Seele selbst wachsen mit der Grösse dessen was sie wahrnimmt. „Die Flamme die wir anzünden, so rein sie lodert, erhebt uns lange nicht so, wie die Lichter des Himmels oder die Flammen des Aetna die, wenn sie hervorbrechen, Steine Felsen aus dem Abgrunde auswerfen und Ströme Feuers ergiessen[699]. Und eben weil dieses Streben, alle Schranken zu durchbrechen, uns eingeboren ist, weil das ganze Weltall uns zur Betrachtung gegeben ist, und doch unserem Geiste nicht genügt der ins Unendliche strebt, darum kann uns nie etwas zu gross, zu gewaltig, zu göttlich erscheinen; wie wir denn überhaupt, diesem Zuge der Gedanken folgend, dass wir schwache sterbliche beschränkte Menschen sind ganz vergessen, und uns nur an *das* halten was uns zur Würde der Götter erhebt"[700], denen wir verwandt sind, denn wir sind ja ihres Geschlechtes[701].

Es wird schwer sein bei irgend einem späteren Denker der nachfolgenden Jahrhunderte bis auf den

[699] Longinus 35, 3.

[700] Longinus 36, 1 und Ed. Müllers Geschichte der Theorie der Kunst II, 328 f.

[701] Paulus in der Apostelgeschichte 17, 28 aus Aratus Phaen. 5.

heutigen Tag einen *guten neuen* Gedanken zu finden, welcher diese antike Theorie der Schönheit wesentlich zu verbessern geeignet wäre; wie es ja auch natürlich ist, dass in einem für die Kunst und die Philosophie so feinorganisirten und reichbegabten Volke wie die Griechen, in der inneren objectiven Bewegung des Lebens und des Denkens successive alles das zu Tage treten muss was in der Sache liegt. Dass die christlichen Kirchenväter, selbst hellenisch gebildet und platonisirend, die alten Definitionen wiederholten, ist nicht zu verwundern; schon ihre ganze Stellung und weltgeschichtliche Aufgabe brachte es mit sich, die Endresultate der antiken Welt in die Anfänge der christlichen Völkerperiode aufzunehmen. „Die auf Erden erscheinende Schönheit ist, so bemerken sie, nicht eine von selbst gewachsene, sondern kommt zu uns aus der Hand und dem Geiste Gottes [702]; sie besteht zwar zunächst in der Symmetrie der Theile und in der Anmuth der Farbe, und der daraus hervorgehenden Einheit des Mannigfaltigen [703]. Doch ist alles dieses nicht sowol die Schönheit selbst, als vielmehr nur ihre Grundlage [704]: alle äusserliche irdische Schönheit kommt her von der Schönheit

[702] Athenagoras Leg. pro Christ. 34 p. 311, C: *οὐ γὰρ αὐτοποίητον ἐπὶ γῆς τὸ κάλλος, ἀλλὰ ὑπὸ χειρὸς καὶ γνώμης πεμπόμενον τοῦ θεοῦ.*

[703] Clemens Alex. Paedag. III, 11 p. 291, 31: *τὸ σωματικὸν κάλλος, συμμετρία μελῶν καὶ μερῶν μετ' εὐχροίας.* Augustinus C. D. 22, 19: omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate; und Op. tom. II p. 23, C: omnis pulchritudinis forma unitas est. Vergl. tom. I p. 104, C. 531, E. III p. 113, F.

[704] Augustinus Conf. IV, 13, 20.

Gottes[705]: alle geschaffenen Dinge sind nur schön *weil* Gott ihr Schöpfer schön ist, wie sie nur gut sind weil *er* gut ist, ja nur *sind*, weil *er ist*; da sie aber *nicht* Gott sondern nur von Gott sind, so ist ihre Schönheit wie ihre Güte und ihr ganzes Sein, mit dem Gottes verglichen, nur etwas Untergeordnetes[706]; Gott auch ist es, welcher dem Künstler die innerlich concipirende und äusserlich projicirende (secundäre) Schöpferkraft verleiht[707]: alles Schöne welches durch die Seele in die Hände des Künstlers hinübergeleitet wird, stammt aus jener Schönheit, welche *über* der Seele des Künstlers ist, aus Gott“[708]. Ebenso drückt Dante sich aus: „alle geschaffenen Dinge, sagt er, haben *Ordnung* unter sich, und dies ist die Form welche das Weltall Gott ähnlich macht“[709]. Und gleicherweise gehen alle Neueren in ihren Definitionen des Schönen auf Platon zurück. Shaftesbury wieder-

705 Augustinus tom. I p. 189, A: pulchritudines exteriores a dei pulchritudine veniunt. Ebenso Boethius De consol. III metr. 9: pulchrum pulcherrimus ipse mundum mente gerens, similique imagine formas.

706 Augustinus Conf. II, 6, 12: pulcherrimus omnium creator deus. XI, 4, 6: tu ergo domine fecisti ea qui pulcher es, pulchra sunt enim; qui bonus es, bona sunt enim; qui es, sunt enim. nec ita pulchra sunt, nec ita bona sunt sicut tu conditor eorum, cui comparata nec pulchra sunt, nec bona sunt, nec sunt.

707 Augustinus Conf. XI, 5, 7: tu deus fabro ingenium fecisti quo artem capiat et videat intus quid faciat foris.

708 Augustinus Conf. X, 34, 53: quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est.

709 Dante im Paradiso I, 103: le cose tutte quante hann' ordine tra loro, e questo è forma, che l' universo a dio fa simigliante.

holt beständig, „die wahre Schönheit sei etwas Seelisches, mit der Wahrheit und Güte verwandt, und geordnet harmonisch proportionirt; sie stamme ursprünglich aus der Urquelle alles Schönen Wahren Guten, aus Gott, der sie unserer Seele eingepflanzt habe, und *nichts* sei dieser *tiefer* eingeprägt als die Idee der Ordnung und des Ebenmaases“ [710]. Selbst Kant stimmt in seiner Lehre über das Erhabene principiell mit Longinus überein: „das eigentliche Erhabene könne in keiner sinnlichen Form, sondern nur im Gemüthe des Menschen und in den Ideen seiner Vernunft enthalten sein, welche sich ihrer Überlegenheit sowol über die Natur in sich als ausser sich (also ihrer ursprünglichen Göttlichkeit) bewusst sei“ [711]. Schellings Theorie des Schönen ist ganz Platonisch: „die Schönheit sei das Unendliche, endlich dargestellt“ [712], oder „das volle mangellose Sein“ [713] (die vollkommene Verwirklichung der Idee, so dass der Begriff der Schönheit mit dem der Vollkommenheit identisch wäre) [714]; „hohe Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgehe, ergreife und entzücke uns wo wir sie finden mit der Macht eines Wunders:

[710] Shaftesbury, Philosophische Schriften I, 180 f. 186 f. 192. II, 351. 364. 503. 510. 531. III, 232 ff.

[711] Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 23 ff. Werke 7, 94. 106. 116.

[712] Schelling, System des transc. Idealismus p. 465. Werke 3, 620.

[713] Schelling, Rede p. 19.

[714] Schon Kant, Kritik der Urtheilskraft §. 15 bemerkte: „es ist von der grössten Wichtigkeit, in einer Kritik des Geschmackes zu entscheiden, ob sich auch die Schönheit wirklich in den Begriff der Vollkommenheit auflösen lasse“.

den Beschauenden überfalle mit plözlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele; die Gewissheit dass aller Gegensaz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist: die höchste Schönheit sei in Gott und in den Harmonien des Weltalls" [715]. Auch die etwas nüchterner gefassten Definitionen Hegels, „die Schönheit sei Idee, und zwar das sinnliche Scheinen der Idee" [716], und des Naturforschers Oersted, „das Schöne sei die in den Dingen ausgedrückte Idee, soweit sie sich der Anschauung offenbart" [717], sprechen mit anderen Worten denselben Grundgedanken aus.

[715] Schelling, Rede p. 13. 45 zunächst nach dem Vorgange Winkelmanns IV, 52: „die höchste Schönheit ist in Gott". Vergl. oben Anm. 641 ff. 673. 679 f. 698 ff. die Aussprüche des Platon, des Plotinus, des Longinus. Ebenso Solger im Erwin I, 129. 152 f. 165.

[716] Hegel I, 141. 148.

[717] Oersted, Der Geist in der Natur II, 60. Ebenso die Definitionen des Schönen von Goethe, Werke 30, 235: „das Schöne sei, wenn wir das gesezmässig Lebendige in seiner grössten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduction gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit versezt fühlen"; und bei Eckermann 3, 146: „ich muss über die Aesthetiker lachen, welche sich abquälen dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck *schön* gebrauchen, durch einige abstracte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphaenomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äusserungen des schaffenden Geistes sichtbar wird, und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist als die schaffende Natur selber"; von F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst 3, 383: „das Wesen der schönen Kunst ist die sinnliche Darstellung des Übersinnlichen"; von Gioberti, Del bello p. 22: io definisco adunque

Die sensualistischen Theorien des Schönen, welche bei Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts begegnen, enthalten weder Neues noch Gutes. Wenn Burke behauptet: „die Schönheit beruhe darauf, dass die schönen Dinge vergleichungsweise klein, glatt, in ihren Theilen mannigfaltig und sanft in einander verschmolzen, von zartem Baue, und in Bezug auf die Farben rein und hell aber gemässigt seien"; und dann weiterhin die Wirkungen dieser Schönheit also beschreibt: „dass wenn ein solcher Gegenstand des Wolgefallens uns vor Augen sei, der Kopf des Betrachtenden sich etwas auf die eine Seite neige, die Augenlieder mehr als gewöhnlich sich schliessen, das Auge selbst ruhig zu dem Gegenstand hinblicke, der Mund sich ein wenig öffne, langsam athme, dann und wann mit einem tiefen Seufzer, und dass der ganze Körper in sich gekehrt sei, und die Hände nachlässig zur Seite sinken; kurz dass der Anblick der Schönheit eine Nachlassung aller Fibern und festen Theile des Körpers bewirke, und dass in dieser Erschlaffung der Grund aller Lust ruhe, denn diese (die ἡδονή) erweiche, löse auf, entnerve und mache hinschmelzen" [718]: woher auch die oft gemachte Bemerkung, dass die schö-

il Bello l' unione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatta per opera dell' immaginazione estetica; von Edgar Quinet, Oeuvres complètes X, 273; l' art a pour but la représentation du beau, que l' on a justement appelé la splendeur du vrai. La veritable grandeur de l' art repose sur son alliance avec la beauté éternelle.

[718] Burke, Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen III, 13 ff. und IV, 19.

nen Künste den Geist und Charakter verweichlichen und entnerven[719]: so wird in dem allen augenscheinlich das Schöne, welches doch nicht getrennt werden darf von dem Strengen und Erhabenen, verwechselt mit dem bloss Angenehmen und sinnlich Reitzenden. Denn die Werke des Phidias und des Aeschylus, des Dante und Michel Angelo, und der grossen Tondichter Palestrina, Bach, Händel, Gluck wirken wahrlich nicht erschlaffend auf die Seele dessen der sie versteht, sondern reinigend, stärkend, die innere Energie des Geistes anregend und erhebend; weshalb auch ein gründlicher Kenner und Beurtheiler der Künste die umgekehrte Bemerkung gemacht hat, dass in Zeiten allgemeiner Erschlaffung auch die Künste zu Grunde gingen, indem wenn kein *Geist* mehr da sei den sie darstellen könnten, auch die Darstellung der *leiblichen* Erscheinung vernachlässigt werde[720].

Ich glaube wir müssen das Princip der Schönheit ebenda suchen wo wir jenes der Kunst gefunden haben. Wie die grösste Kunst so ist auch die höchste Schönheit, verbunden mit der höchsten Erhabenheit, in Gott: er ist der grösste Künstler, seine Kunstwerke sind die schönsten. „Das Schönste ist das Weltgebäude, denn es ist ein Kunstwerk Gottes"; das Schönste *in* der *uns* bekannten Welt auf Erden, die ganze Welt in sich tragend und über sie hinausreichend, zweier Welten Bürger, ein himmlisches

[719] Cicero Tusc. II, 11, 27. 21, 47. Ovidius Ex Ponto II, 9, 47. Macchiavelli, Istorie Fiorentine V p. 67.

[720] Plinius 35, 2, 5: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum.

Gewächs[721] und der wahre Tempel Gottes auf Erden[722], ist der Mensch, ein geschaffener Gott. Wie die menschliche Kunstthätigkeit ein secundäres Schaffen, eine menschliche Wiedergeburt der zuerst aus Gott geborenen Dinge, so ist alle menschliche Schönheit ein Abglanz der göttlichen, alles durch den Menschen hervorgebrachte Schöne ein Abbild der zuerst aus Gott geborenen Schönheit. Die ganze Schöpfung ist ursprünglich nichts anderes als eine Offenbarung der Geheimnisse Gottes, in der sichtbaren Schönheit des Weltalles zeigt sich die unsichtbare Schönheit der göttlichen Ideen. Die Erscheinung Gottes in den Dingen, die in einem Kunstwerk ausgedrückte göttliche, sichtbar oder hörbar gewordene Idee, das ist das Schöne in ihm.

Erhaben schön ist das Licht der Sonne, der Königin der Farben, wenn sie ihre Strahlen ausgiesst über alle sichtbaren Dinge[723]: der Sonnengott wenn er den Morgen heraufführt, gross wie die Ewigkeit aus welcher er kommt, und in goldenem Wagen sein Feuergespann durch den Aether lenkt, Licht Wärme Leben ausgiessend über die ganze Natur; schön ist das sanfte Licht des Mondes, der stillen Mondgöttin welche die Nacht erhellt; schön sind alle Gestirne

[721] Platon im Timaeus p. 137, 9: *φυτὸν οὐκ ἔγγειον ἀλλ᾽ οὐράνιον.* Vergl. Philon tom. I p. 207, 36 und p. 332, 24.

[722] Philon I p. 653, 22: *δύο γὰρ ὡς ἔοικεν ἱερὰ θεοῦ, ἓν μὲν ὅδε ὁ κόσμος, ἐν ᾧ καὶ ἀρχιερεὺς ὁ πρωτόγονος αὐτοῦ θεῖος λόγος· ἕτερον δὲ λογικὴ ψυχή, ἧς ἱερεὺς ὁ πρὸς ἀλήθειαν ἄνθρωπος.*

[723] Augustinus Conf. X, 34, 51: ipsa regina colorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus, ubiubi per diem fuero, multimodo allapsu blanditur mihi aliud agenti et eam non advertenti.

des Himmels, aus deren reinem Lichte tausendaugig Gott herniederblickt, und die ihm verwandte Seele aufwärts zieht, um einzugehen in die stille Rotation der Sphaeren[724]. Schön sind die Gewitter, die schlangengestaltigen Blitze, der niedersteigende Feuergott, und der hochrollende Donner. Schön ist auf der Erde die unendliche Fläche des Meeres, schön im Sturm und schön in der Ruhe, schön in der Fluth und schön in der Ebbe, wie ein lebendiges athmendes Thier: wenn der Orkan die See von Grund aufwühlt, fühlt sich beim Anblick der empörten Fluthen die Seele des Menschen mitaufgeregt, und wenn das aufgepeitschte Element sich wieder besänftigt, fühlt auch die betrachtende Seele sich mitberuhigt. Schön sind die festgegründeten Berge auf denen das Auge ruhen, schön die ewigströmenden Flüsse und Quellen, an deren Anblick das Herz sich erfrischen kann. Schön sind das Licht und die Farben und die versteinerte Logik in den geometrischen Formen der Krystalle; schöner und lieblicher das schlafende Leben der Blumen die ihre Seele im Duft aushauchen; noch schöner und lebensvoller das empfindungsreiche träumende Leben der vielgestaltigen Thierwelt: die Vögel die von Musik berauscht ihre Seele im Gesang austönen, und die edleren grösseren Thiere, aus de-

[724] W. v. Humboldts Briefe an eine Freundin I, 375: dass das Betrachten des gestirnten Himmels von der Erde abziehe, und die Seele mit höheren Ahnungen, Sehnen und Hoffen erfülle, tröste und erhebe. Insbesondere ist die Ordnung und Harmonie, in denen alle Bewegungen vor sich gehen, ein wolthuendes tröstendes Zeichen einer höheren Macht die beruhigt und tröstet.

ren wunderbarem Instinct wie aus ihren fragenden Augen eine stumme Erkenntnis hervorblickt: sie selbst kennen das Räthsel ihres Lebens nicht, aber sie blicken den Menschen an als solle *er* ihnen das lösende Wort mittheilen.

Aber das Schönste in der ganzen weiten Schöpfung, nach welchem auch die Kunst am liebsten greift, ist die menschliche Gestalt, die vollkommenste innigste Verbindung von Geist und Natur, Seele und Leib. Die Kraft die im Krystalle noch starr war, in Pflanze und Thier flüssig und warm geworden ist, durchströmt im Menschen wie ein sanfter magnetischer Strom alle Theile der Materie, und gibt ihnen eine solche harmonische Wolordnung, dass in jedem Theile für sich und in allen zusammen die Seele verkörpert, und ihre Schönheit sichtbar erscheint, als ein ganz von Seele durchdrungener Leib. Der Mensch darum, wie er selbst das schönste Kunstwerk Gottes ist, und wie in seinem Geiste die ganze Schöpfung sich spiegelt, vermag auch als ein geschaffener Gott alles Schöne was er im Gefühl empfindet, in der Phantasie sich vorstellt, durch den Verstand erkennt, durch die dem Geiste dienstwilligen Organe der Sinne, insbesondere die Kunstfinger seiner Hände nachzubilden. Denn gerade die Hand ist der Punkt im menschlichen Körper, wo das mannigfaltigste Spiel der Muskeln seinen Sitz hat, sie ist vorzüglich die wirkende, das Werkzeug aller Werkzeuge, sie reicht greift hält wehrt bildet und gestaltet. Schon Anaxagoras pflegte darum zu sagen, der Mensch sei deshalb den Thieren so sehr an Verstand überlegen, weil er Hände habe

und deshalb zum Handeln geschickt sei: eine Bemerkung die Aristoteles nach dem Vorgange des Sokrates[725], dahin berichtigt hat, dass der Mensch eben nur darum Hände besitze, weil er den Verstand hat sie zu gebrauchen[726]; wie ja auch in Wahrheit der Mensch vor den Thieren nicht nur die *Hände*, sondern auch den denkenden seiner selbst bewussten *Geist* (λόγος, νοῦς) voraus hat[727].

Übrigens ist wie gesagt das Schöne der Natur eine lebensvollere Schönheit als das Schöne der Kunst: das Weltgebäude von einer erhabeneren Schönheit als der schönste von Menschenhänden erbaute Tempel[728]; die wirkliche Sonne schöner als die gemalte; der lebendige Held, „der ein Held ist in allen Stücken, vor allem in seiner Seele", schöner als der aus Marmor gehauene[729]; ein lebendiges Auge seelenvoller

[725] Xenophon Mem. I, 4, 11.

[726] Aristoteles De part. animal. IV, 10 p. 687, A, 7 ff. Plutarchus Mor. p. 478, E.

[727] Galenus tom. III p. 3 ff. Welcker über die Aeschylische Trilogie Prometheus p. 174 f. Burdach, Organismus menschlicher Wissenschaft p. 31. Carus, Über die menschliche Hand. Schon bei Homer Od. 8, 147 heisst es: „der Ruhm eines Mannes werde durch Füsse und Hände bewirkt".

[728] Weshalb auch der göttliche Stifter des Christenthums seine schönsten und eindringlichsten Lehren nicht im Tempel, sondern unter Gottes freiem Himmel, auf Bergen, vorgetragen hat.

[729] Hippocrates De diaeta I p. 645: *ἀδριαντοποιοὶ μίμησιν σώματος ποιέουσιν πλὴν ψυχῆς, γνώμην δὲ ἔχοντα οὐ ποιέουσιν.* Ich finde es darum sehr begreiflich dass Newton, der stets mit der Betrachtung und Erforschung des Weltalles und seiner Geseze beschäftigt war, sich darüber verwunderte dass der Graf Pembroke so grosses Gefallen an seinen Marmorstatuen, „den steinernen Puppen" haben könne. Auch Byron bemerkt mit Recht „ein

als das schönste gemalte; eine wirkliche Heldenthat schöner als die schönste Beschreibung derselben; denn Thaten sind grösser als Worte[730]. Jede wahre grosse Leidenschaft ist grösser als die Beschreibung derselben, die wirkliche Liebe und die lebendige Natur schöner und poetischer als jede von Dichtern geschilderte. Als Themistokles einst gefragt wurde, ob er lieber Achilleus oder Homer sein möchte, erwiderte er: würdest du wol nicht lieber in den Olympischen Spielen selbst Sieger, als der Herold der Sieger sein wollen[731]? Die Schönheit des wirklichen Lebens steht *über* der abbildlichen des Kunstwerkes. Zwar hat man von den Werken *einer* Kunst, der Musik, öfter behauptet, dass wenigstens *sie* über denen der Natur stehen: der menschliche Gesang sei doch schöner als jener der Vögel, und nur sich selbst gleich, weil es eben die inneren Harmonien der Seele sind, die in der Musik wiederklingen. Wenn aber die menschliche Seele nur ein Theil der Weltseele ist, und *ihre* Harmonien denen des *Weltalls* homogen sind: so ist unschwer einzusehen dass, obgleich wir sie mit unserem Ohre nicht hören, nach pythagorischer Lehre, der grosse harmonische Weltchoral der Sphaeren[732] ein *erhabeneres* Kunstwerk sein *müsse* als jeder menschliche Choral: so dass, wie das ganze

lebendiges schönes Weib sei unvergleichlich schöner als alle Marmorideale", Don Juan 2, 118. und dessen Briefe und Tagebücher übersezt von A. Böttger 2, 238.

730 Fronto p. 256: in omni re facilius est rationem docendi nosse quam vim agendi obtinere.

731 Plutarchus Mor. p. 185, A.

732 Aristoteles De coelo II, 9.

menschliche Leben, auch die menschliche Musik nichts anderes sein *kann* als ein antistrophischer Gesang zu jener des Kosmos[733].

Nur in *einer* Rücksicht steht das Schöne der *menschlichen* Kunst *über* dem der *Natur*. Nicht darum, weil die Bildsäule zwar nicht athmet und von keinem Blute erwärmt, keinem Pulsschlag bewegt wird, aber länger *dauert* als das vergängliche schnell verwelkende Leben des sterblichen Menschen, der heute roth, morgen todt ist: nicht aus *diesem* Grunde, der mit der Schönheit nichts zu thun hat (denn auch eine aus Holz geschnizte Blume dauert länger als die lebendige, ist aber gewiss nicht schöner), sondern aus einem anderen *höheren* Grunde. Ein tiefer Denker, Schelling, macht die Bemerkung[734]: dass jedes Gewächs der irdischen Natur nur *einen* Augenblick seiner wahren vollendeten Schönheit habe, in der Akme seiner Lebensentwicklung, im höchsten Momente seines vollen Daseins; wie ja auch die Sonne nur an *einem* Tage des Jahres, in *einem* Momente, ihren Palmenstand hat. Nur in diesem einen Momente *ist* jedes Naturwesen was es seiner *Idee* nach *sein soll;* ausser demselben kommt ihm nur ein Werden, Entstehen und Vergehen zu. Und diesen *eternel moment* der Dinge[735] soll der echte Künstler erfassen, darin seinen

[733] Scholia in Platonem p. 413: *μουσική ἐστιν ἀντίστροφος ἀστρονομίας.*

[734] Schelling, Rede p. 20. 21.

[735] Der Ausdruck wird öfter auf den Namen des Shakspeare angeführt, doch habe ich ihn in seinen Dramen nicht finden können. Ein ähnlicher findet sich in Antony and Cleopatra I, 3 (Dramatic works p. 807, B): eternity was in our lips and eyes.

Gegenstand gleichsam aus der Zeit herausheben und fixiren. Und dieses ist das wahre Idealisiren des Künstlers, das echte Portrait, und in dieser Rücksicht allein kann man sagen, „dass die wahrste Poesie am meisten erdichte“[736], da die Erfindungsgabe eine der Seele von Natur inwohnende und freiwillig in ihr thätige ist[737], und dass die Kunstschönheit *über* der Naturschönheit stehe: nicht über der Natur als solcher, insofern dazu auch der Mensch gehört in welchem die Idee der Natur verwirklicht ist, sondern nur über den *zeitlichen Momenten* des natürlichen Werdens der einzelnen Dinge. Übrigens ist auch *kein* Dichter und *kein* Künstler, wie der grösste unter allen offen bekennt[738], im Stande, die Ideen seines Geistes *vollkommen zu verwirklichen*, da keine *Idee* ganz adaequat in einem sinnlichen Stoffe sich darstellen lässt.

Der Mensch im gegenwärtigen Zustande ist ein durch die Sünde zerrüttetes Kunstwerk Gottes: es

[736] Shakspeare, As you like it III, 3 (Dramatic works p. 239, A): for the truest poetry is the most feigning.

[737] Maximus Tyrius 16, 6: *ἡ ψυχῆς εὕρεσις, αὐτογενής τις οὖσα καὶ αὐτοφυὴς καὶ ξύμφυτος.*

[738] Dante im Paradiso 30, 31: che 'l mio seguir desista piu dietro a sua belleza poetando, come all' ultimo suo ciascuno artista. Vergl. A. Feuerbach, Der Vaticanische Apollo p. 187: jedes Kunstwerk bleibt hinter der Unendlichkeit seiner Idee zurück, und hat wie seinen unsterblichen auch seinen sterblichen Theil; mit Berufung auf Lucianus, Amores 15 tom. II p. 413: *πολλὰ τοῖς κατ' ἄκρον εἶναι δυναμένοις καλοῖς ἡ τύχη παρεμποδίζει*, demjenigen welches aufs höchste schön sein könnte, steht gewöhnlich der Zufall entgegen d. h. die gemischte Natur aller irdischen Dinge, welche es nicht zulässt dass etwas *vollkommen* schön sei.

gibt kaum einen einzigen, dessen Leib in allen Theilen makellos schön, und es gibt *keinen einzigen* dessen Seele ganz ohne Makel wäre. Sowie es nun die religiös sittliche Aufgabe des Menschen ist, die wahre Harmonie seines Seelenlebens, sein ursprüngliches Priesterthum und Heldenthum wiederzugewinnen, so ist es auch die Aufgabe der echten Kunst die *ursprüngliche* Schönheit der Dinge und vor allem des Menschen selbst nach Leib und Seele darzustellen: dem entarteten wirklichen Leben den Spiegel des idealen, seines eigenen besseren ursprünglichen Daseins vorzuhalten. Darin besteht auch die wahre Originalität, die ein charakteristisches Kennzeichen jedes echten Kunstwerkes ist. Die Kunst schliesst sich daher, wie sie historisch von der Religion ausgegangen ist, zulezt im Kreislauf ihrer geschichtlichen Entwicklung wieder an die Religion an, um ihr als eine treue Genossin mitzuhelfen an dem grossen kathartischen Werke der leiblichen sittlichen und intellectuellen Veredelung der Menschheit. Die Kunst getrennt von der Religion wird inhaltslos, die Religion ohne Kunst formlos: Religion ist die Seele der Kunst, die Kunst der Leib der Religion. Jede echte Kunst wie jede echte Religion schöpft aus dem *Unendlichen:* alle wahren Künstler sind deshalb auch tief religiöse Naturen, nicht confessionelle, aber substanziell religiöse Menschen[739], die ihre Seele der Weltseele öffnen

[739] Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles, Dante, Shakspeare, Calderon, Goethe. Auch Byron, welcher von sich selbst in seinen lezten Zeilen (Last Birth-day 3) gesteht, dass er „eine tief vulcanische Natur“ sei, und dessen Poesie andere eine *satanische* genannt

und in diese aufgenommen sich fühlen, so dass zwischen ihnen und dem All ein lebendiges Wechselverhältnis besteht, ein beständiger Fluss und Rückfluss des Lebens. Die Wirkung welche ein echtes Kunstwerk auf den der es betrachtet ausübt, beruht wie bei der Liebe wesentlich darauf, dass die Seele des Schauenden oder Hörenden gleichgestimmt sei mit der Seele des Künstlers[740], oder durch die Macht die dessen Werk auf ihn ausübt, gleichgestimmt werde[741]: ist dieses der Fall, so erregt es in dem Betrachtenden dieselben Gefühle aus denen es selbst hervorgegangen ist, *Liebe* und *Bewunderung*. Denn diese zumeist sind ein unzerstörbares Bedürfnis des menschlichen Geistes: sie gewähren ihm die innigste Herzensfreude, erheben ihn über alle Schranken der Zeit und des Raumes, und lassen ihn frei aufathmen in der Ewigkeit die seine Heimath ist[742].

haben, war doch in seiner Art und in seinen besten Stunden ein keineswegs irreligiöser Mensch, wie schon seine Hebräischen Melodien und der Brief über das Leben und die Schriften Pope's bezeugen. Vergl. auch Clemens Brentano's Briefe 2, 214: „ein Künstler ohne tiefe Religiosität wird nie gross, nie grösser als der jeweilige Zeitgeschmack werden".

740 Vergl. Lope de Vega, Das unmöglichste von allem 2, 15 und Calderon's Comedias tom. I p. 362, B.

741 Grosse Kunstwerke ergreifen unmittelbar jedes gesunde natürliche Gefühl, auch der weniger Gebildete fühlt ihre Macht; denn es ist leichter eine fremde Grösse zu fühlen und durch die Liebe sich anzueignen, als selbst gross zu sein. Vergl. Symmachus Epist. I, 29.

742 Vergl. F. Baaders Werke 2, 78 und Th. Carlyles Ausgewählte Schriften 6, 54.

XI.

Was endlich das Verhältnis des wirklichen praktischen Künstlers zum theoretischen Aesthetiker, also der Kunst zur Wissenschaft angeht, so verhält es sich damit wie überhaupt mit dem Verhältnis des Seins zum Erkennen, der That zum Worte des Menschen. Zuerst das Sein und die That, dann die Erkenntnis desselben und ein Wort darüber; zuerst der Blutumlauf, dann die Lehre vom Blutumlauf; zuerst das wirkliche Kunstwerk, dann die Theorie desselben. Der Streit über den Werth der Theorien für die Werke des Genies ist alt, und man hat seinen Ursprung in die Zeiten versezt, wo die Völker den Geschmack an den Werken des Genies zu verlieren anfingen. Wo das Objective aufhört, da beginnt das Subjective; ja wenn man die Geschichte der Künste durchgeht, so wird man fast versucht zu glauben, dass die Völker nicht eher anfingen gross zu reden, als bis sie im Begriffe waren nicht mehr gross zu handeln. In der Fülle lebendiger Zeugungskraft und Zeugungslust bekümmert man sich nicht um die Theorie der Zeugung, die erst dann entsteht wenn jene zu erlöschen beginnt. Dass irgend eine Theorie einen einzigen grossen Künstler, Architekten Bildhauer Maler, Musiker Dichter Redner *geschaffen*, oder einen gross geborenen auch nur *geleitet* hätte, glaube ich nicht. Der müsste ein anderer Mann sein als Aristoteles war, der einem künftigen Shakspeare den Flug vorzeichnen könnte, den er nehmen solle. Das Genie darf allerdings nicht ohne Ruder schiffen, wie Lon-

ginus sagt; aber es muss selbst das Ruder führen [743]: es ist damit wie Athene dem Telemachus sagte, „einiges wirst du selbst dir ersinnen im eigenen Herzen, und anderes wird dir ein Gott eingeben“ (ὑποθήσεται) [744]; und wie ein Grösserer noch als Athene seinen Jüngern gerathen hat, „sie sollten nicht zum voraus besorgt sein was sie zu den Menschen reden wollten, es werde ihnen schon eingegeben werden (δοθήσεται) im rechten Augenblicke“ [745]. Jeder grosse Künstler hat keinen anderen Probierstein als sein eigenes Herz; betrügt ihn dieses, so ist er betrogen.

Am Ziele einer Reise den zurückgelegten Weg mit Umsicht zu überschauen, die Erlebnisse desselben sich innerlich zu vergegenwärtigen, und im Denken das zu vergeistigen was man im Leben erfahren hat: das scheint denkenden Menschen ein Bedürfnis und, wie auf anderen Gebieten des Wissens, auch auf dem der Künste der natürliche Anfang der Theorie gewesen zu sein. Wenn eine Kunst den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht oder überschritten hat, dann wird sie dem denkenden Künstler selbst so objectiv, dass er über sie zu philosophiren beginnt, um das was er praktisch kann auch theoretisch zu erkennen, und sich und anderen klar zu machen. Darum haben zu allen Zeiten bedeutende Künstler über ihre eigene Kunst auch theoretische Werke geschrieben, ja die grossen Künstler selbst sind auch die

743 J. G. Schlosser zu seiner Übersetzung des Longinus p. 38 ff. 130. 262.

744 Od. 3, 26 f.

745 Matthaeus 10, 19 f. Marcus 13, 11. Lucas 12, 11 f.

ersten Schriftsteller über die Künste gewesen[746]. Der Erbauer des ersten grossen hellenischen Tempels der Hera zu Samos (um 680 vor Chr.), der Architekt und Erzgiesser Theodorus, war auch der erste welcher eine Schrift über diesen Bau herausgab; wie nach ihm die Baumeister Chersiphron und Metagenes über den von ihnen erbauten Tempel der Artemis zu Ephesus (um 600 vor Chr.), und Iktinos und Karpion über den Athenischen Parthenon (um 440 vor Chr.)[747]. Der Bildhauer Polykletus machte eine im Alterthum berühmte Statue, an welcher er als einem Musterbilde die Proportionen der männlichen Schönheit darstellte, und schrieb dann über dieses Bildwerk auch eine Schrift „Kanon“[748]; und ebenso hat der als Bildhauer wie als Maler ausgezeichnete Euphranor auch Schriften verfasst über Symmetrie und Colorit[749], wie unter den Späteren Xenokrates und Antigonus[750]. Der grösste unter den alten Malern, Apelles, empfand auch das Bedürfnis über seine Kunst Schriften zu

[746] Wie schon der treffliche C. Ridolfi, Le meraviglie dell' arte, ovvero le vite degli illustri pittori Veneti I p. 138. 139, und mein seliger Freund Jos. Ant. Koch in seiner modernen Kunstchronik p. 37 mit Recht hervorgehoben haben: „als noch die Künste blühten, wusste man von der Kunstschreiberei nichts; die Künstler selbst schrieben zwar mitunter über ihre praktischen Erfahrungen, denn die Theorie war ihnen einverleibt; den aesthetisch poetischen Fusel unserer Zeit aber kannten sie nicht.

[747] Vitruvius VII praef. §. 12. Die Zweifel an der Wahrheit dieser Angaben sind frevelhaft.

[748] S. oben Anm. 637.

[749] Plinius 35, 11, 129: volumina composuit de symmetria et coloribus.

[750] Plinius 34, 8, 83. 84.

verfassen, die er seinem Schüler Perseus widmete[751]. Der epochemachende Musiker und Poet Lasos von Hermione, der Lehrer des Pindar, war auch der erste musikalische Schriftsteller der Griechen[752]; und der grösste der hellenischen Tragiker, Sophokles, welcher dem Aeschylus vorwarf, er thue zwar das Rechte, aber nicht mit klarem Bewusstsein[753], war auch der erste der eine Schrift über den Chor geschrieben hat[754]. Und ebenso ist auf dem Gebiete der künstlerischen Prosa die Theorie entstanden: es war der Syrakusanische Redner und Staatsmann Korax, der die erste Theorie der Beredsamkeit geschrieben[755], welche Kunst dann der Sophist Gorgias nach Griechenland verpflanzt hat[756]. Und in ganz ähnlicher Weise ist bei den nachhellenischen Völkern die Theorie der Künste von praktischen Künstlern ausgegangen. In der italienischen Kunstgeschichte ist soviel ich

[751] Plinius 35, 10, 79: pictura plura solus propinavit quam ceteri omnes: contulit voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent; und §. 111: Apellis discipulus Perseus, ad quem de hac arte scripsit.

[752] Suidas v. *Λᾶσος* p. 507: *πρῶτος περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραψε.* Vergl. Plutarchus Mor. p. 1141, C und Schneidewin De Laso Hermionensi p. 16.

[753] Athenaeus I, 39. X, 33: *ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε.*

[754] Suidas v. *Σοφοκλῆς* p. 838: *ἔγραψε καὶ λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ.* Ebenso hatte der altrömische Tragiker L. Attius auch theoretische Schriften in Prosa über dramatische Poesie geschrieben, Didascalica und Pragmatica: Gellius III, 11.

[755] Aristoteles bei Cicero im Brutus 12, 46: artem et praecepta Siculos, Coracem et Tisiam conscripsisse.

[756] Westermann, Geschichte der Beredsamkeit I p. 36 ff.

weiss Cennino Cennini, der Schüler des Agnolo Gaddi, des Sohnes des Taddeo Gaddi, welcher ein Schüler des Giotto war, der erste der im Jahre 1437 eine Schrift über die Kunst der Malerei geschrieben[757]; ein Menschenalter nach ihm hat der Florentinische Baumeister und Maler Leon Battista Alberti (gest. 1473) über alle drei bildenden Künste Bücher geschrieben[758]; und danach Leonardo da Vinci seinen berühmten Tractat über die Malerei, dessen Studium auch heute noch jedem Künstler empfohlen zu werden verdient[759]. Und ebenso soll Rafael eine leider verloren gegangene kunsthistorische Schrift geschrieben[760], und Michel Angelo noch in seinem hohen Alter beabsichtigt haben eine Schrift über die Formen und Bewegungen des menschlichen Leibes herauszugeben[761], da jene des Albrecht Dürer[762] ihm nicht genügte. Auch hier also ist überall auf dem Wege der natürlichen Entwicklung die wahre Theorie aus der

757 Cennino Cennini, Trattato della pittura, Roma 1821 und Firenze 1858.

758 Vasari II, 1 p. 339 ff. De re aedificatoria in zehn Büchern, Breve compendium de componenda statua, und De pictura in drei Büchern.

759 Vasari III, 1 p. 28. 43. L. da V., Trattato della pittura, Roma 1817.

760 Vasari VI, 302 und Passavant, Rafael von Urbino I, 317. 318.

761 Vasari V, 424 f.

762 Albrecht Dürer, vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528. Gleicherweise schrieb der genialische Goldarbeiter und Bildhauer Benvenuto Cellini (geb. 1500 gest. 1570) zwei treffliche Abhandlungen über Goldarbeiten, Schmelzen, Metallgüsse und über Bildhauerei: Vasari VI, 211. und einige Jahre später der gelehrte Mailänder Maler Giov. Paolo Lomazzo (geb. 1558) seinen Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura, Milano 1585 und 1590.

wahren Praxis entstanden, nach dem Spruche des Paolo Veronese, „dass nur derjenige im Stande sei ein richtiges Urtheil über die Malerei zu fällen, der selbst die Kunst verstehe“[763].

Zuerst der Held Achilleus, dann, wenn dieser gestorben ist, der Dichter Homerus der ihn besingt, und zulezt, wenn auch die grossen Dichter gestorben sind, der Kritiker Aristoteles, der weder ein Held noch ein Dichter war. Gesteht doch auch Goethe, er habe nur dann theoretisirt, wenn die productive Kraft in ihm geschwiegen habe[764]. Dass auf dem Wege der Theorie einer ein wirklicher Künstler ge-

[763] Paolo Caliari, genannt P. Veronese (geb. 1528 gest. 1588) bei C. Ridolfi, Vite dei pittori Veneti II p. 78: che non poteasi far buon giudizio della pittura che da coloro ch' erano bene istruiti nell' arte. Wie ja auch schon der alte Fabius Pictor gesagt haben soll: felices futurae artes, si soli de iis artifices judicarent.

[764] Vergl. Goethe, Werke 22, 235: die Theorie an und für sich ist nichts nütze, als insofern sie uns an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht. Und ebenso bemerkt Schiller in den Briefen an W. v. Humboldt p. 437. 438: „es ist überhaupt noch die Frage, ob die Kunst*philosophie* dem wirklichen Künstler irgend etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und specielle Formeln, nicht allgemeine philosophische. Ich selbst erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich selbst und andere von der Elementarphilosophie wissen für einen einzigen empirischen Handwerksvortheil hinzugeben. In Rücksicht auf das Hervorbringen werden Sie selbst mir zwar die Unzulänglichkeit der Theorie einräumen; aber ich dehne meinen Unglauben auch auf das Beurtheilen aus, und möchte behaupten, dass es kein Gefäss gibt, die Werke der Einbildungskraft zu fassen als eben die Einbildungskraft selbst“.

worden sei, ist ebenso unerhört, als dass man durch eine Theorie der Zeugung einen lebendigen Menschen hervorbringen könne; und es wäre nur eine Blasirtheit und ein Zeichen einer innerlich ausgelebten Zeit, wenn wirklich wie man gerühmt hat „die schönen Tage der hellenischen und der mittelalterlichen Kunst für immer vorüber wären"; wenn wirklich „der Geist und die Vernunftbildung der heutigen Welt die schöne Kunst überflügelt hätte"; und wenn in der That „an die Stelle der Kunst die Wissenschaft der Kunst" getreten wäre[765]. Wäre dem wirklich so, dann würde ich mit dem Dichter mich trösten der sagt: Dank den Göttern, unser Geist ist nicht an den Ort gebunden wo der Leib sich befindet, er kann auch anderswohin gehen[766].

[765] Hegel in seiner Aesthetik I, 14 ff.

[766] Ovidius Epist. ex Ponto III, 5, 48: gratia dis, menti quolibet ire licet.

Schloss Lebenberg 24. September 1859.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lasaulx, Ernst <<von>>,

Philosophie der schönen Künste Architektur, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, Prosa

München 1860

Bamberg, Staatsbibliothek -- AGB N 91
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11421268-2